TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

Publicație bilunară care apare sub egida Consiliului Județean Cluj

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Nicolae Breban

Andrei Marga

Gaetano Mollo
(Universitatea din Perugia)

Ilie Pârvu

D. R. Popescu

Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman
(manager / redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Ani Bradea

Claudiu Groza

Ștefan Manasia

Oana Pughineanu

Aurica Tothăzan

Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Mihai-Vlad Guță

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59. 14. 98

Fax (0264) 59. 14. 97

E-mail: redactia@revistatribuna. ro

Pagina web: www. revistatribuna. ro

ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor revine în întregime autorilor

Pe copertă:
D.R. Popescu
desen digital de Ovidiu Petca

semnal

Povestea cifrelor și ordinea umană

Alexandru Sfârlea

Pușa Roth
Aventurile lui Unu
Editura Leviathan, București, 2022

Aceasta este cea de-a 18-a carte care apare sub semnătura scriitoarei și realizatoarei Radio Pușa Roth, începând cu anul 2001, când a debutat editorial cu *Convorbiri comode*. Activitatea ei are în vedere, preponderent, teatrul și convorbirile cu personalități ale literaturii și artei teatrale românești (și nu numai), între care se remarcă *Prezentul absent. Pușa Roth în dialog cu Dumitru Radu Popescu* (2013), dar și *Carles Miralles, Anotimpurile Barcelonei* (2011), precum și volumele de teatru Șambelan la viezuri (2002) și *Roman de București* (2005), sau volumul de exegeză teatrală *Clasicii dramaturgiei universale* (vol. I, în colaborare cu criticul literar Costin Tuchilă) etc. Să amintesc că face parte și din redacția apreciatei reviste culturale *Leviathan* (Director fondator, poetul și graficianul Rudy Roth). De data aceasta, pentru a doua oară, editorial, Pușa Roth se apropie de universul inefabilului, al gingășiei și candorii, acela al copilăriei, scriind *Aventurile lui Unu* – cu o concepție grafică de excepție - pentru nepoțelul Albert Frederik, care, la șapte ani, este și autor al ilustrațiilor (zicala cu așchia și trunchiul se confirmă, încă o dată).

În preambulul aventurilor aflăm că „Povestea cifrelor a început atunci când oamenii au avut nevoie să facă ordine în viața lor", ceea ce ne duce cu gândul la acel sens al activizării conștiinței de sine, integrat mai apoi, nu-i așa, într-o perspectivă general- umană evolutivă. Dar să nu ne dăm aere de adulți cu spoială de cunoștințe, ci să observăm, dintru-nceput, acea delicatețe și suavitate a personificării cifrelor, în care „UNU, după cum îi spune și numele, este unic în lume și el știe asta", „o frumusețe de băiat, blonduț, cu ochi ageri", „cifra fără de care nimeni nu poate merge mai departe". Aflăm că la marginea parcului, pe o bancă, stă chiar băiețelul căruia îi este dedicată povestea cifrelor, care le urmărește, fascinat de faptul că acestea vorbesc și chiar le desenează, spre a-i fi de folos la școală. „Mândrul" Unu află apoi, de la „fratele" Zero, cât sunt ei de importanți dacă stau alături, altfel oamenii n-ar fi știut câte degete au la mâini. Cei doi prieteni îl cunosc apoi pe Doi – care se juca lângă o floare, cu doi melci – dar și pe Trei, stând cocoțat într-o salcie, de unde le și spune „ce frumoasă e lumea, privită de sus". Mândrul Unu și rotunjorul Zero – secondați de băiețelul cu ochii ca boabele de cafea căruia îi este dedicată cartea – îi cunosc apoi pe Patru, D-l Scăunel, aflat pe malul lacului, „cam visător, dar băiat bun" și pe Cinci, care, având formă de secere, tocmai tăia iarba, „cel mai vrednic dintre noi, mereu pus pe treabă". „Ieșeai din copilărie Unule, dacă Zero nu avea curajul să te ia cu el și să ne cunoști. Eu am dat idei oamenilor să-și ușureze munca – le explică Cinci". Ei bine, iubite Cetitor, uite-așa, citind aventurile lui Unu, mi-am amintit (pe cuvântul meu de recenzent) de minunata carte (ca și asta, a Doamnei Pușa, de fapt), *Micul prinț*, a lui nenea celebru aviator și scriitor Antoine de Saint Exupery; cel care crease – la scară mai mare, desigur – acea lume magică, a copilăriei împodobite cu eflorescențe mirifice, care-și trăiește bucuria fără seamăn a cunoașterii (reale și imaginare) fără limite.

Revenind la *Aventurile lui Unu*, cei doi prieteni (Unu și Zero) îi cunosc, în continuare, pe „balonașul" Șase „cel care se crede nota *La* de pe portativ și face vocalize" și pe Șapte, care, vai, „trebuie să stea pe post de cuier". La bufet îl găsesc și pe Opt, „cel ce încerca să se creadă covrigel cu susan", dar care, la orizontală, semăna cu semnul Infinitului, „un semn mai mare decât cel mai mare semn la care te poți gândi". Wow! – îmi vine să exclam, de când scriu despre cărți în minunata revistă *Tribuna*, n-am auzit despre ceva mai uimitor! Știu ce spun. Băiatul cu ochi de cafea, Unu și Zero, îl cunosc apoi și pe „fratele" Nouă, „pregătit să-și ia zborul cu niște baloane colorate", dar renunță și se duc apoi cu toții, ca să-i cunoască, pe fiecare, copiii. După care, Unu zice, în aplauzele și admirația tuturor: „Pentru că fratele Zero m-a ajutat, cu el voi face cifra dublă: ZECE". Dar... Zero îl întreabă pe Unu: „Noi suntem cifrele copilăriei, dar dacă am fi *Unsprezece*, am ieși din copilărie?" „Nu, zice Unu; atunci, copiii ne folosesc să descopere alte mistere din lumea infinită a cifrelor". Eheee... trebuie să știm, iubite Cetitor, că cifrele l-au adus în zbor, la școală, și pe băiețelul căruia îi este dedicată cartea, pe numele lui mic- mititel ALBERT/ Albertel.

... „Ca la un semn, cifrele s-au aliniat în fața băiețelului cu ochii ca două boabe de cafea și, împreună, au pornit în aventura cunoașterii". Este ultima frază din această minunată cărticică, a copilăriei, cu toate întrebările și căutările, dar și cu răspunsurile ei miraculoase. ■

Felix Aftene — *Himera*, fibră de sticlă

A murit D. R. Popescu – un „Stăpînitor de adevăr”

Mircea Arman

Mircea Arman

Nu este un lucru facil să scrii despre moartea unuia dintre cele mai strălucite minți creatoare ale epocii tale și a unui scriitor dintre cei mai prolifici. Creația autentică este rară și nu veleitară, iar omul creator se deosebește de marea masă a celor „sine mens sine anima” tocmai prin deschiderea sa spirituală și umană.

Nu doresc să fac din acest text unul comun, în care să consemnez doar meritele unui creator, redactor-șef al marii reviste Tribuna, academician și maestru al literelor române. Cele cîteva cuvinte pe care le voi așterne la moartea lui D. R. Popescu vor fi despre creație și moarte, despre viața trăită în focul creației și încercarea postumă a operei.

Creația, ca și *physis*-ul, are ca trăsătură esențială voința de a domina lumea, de a o modela și de o aduce mai aproape de ceea ce este esențial în natura umană. Mai mult, creația artistică de primă mînă – mă refer aici la creatori (scriitori, filosofi, pictori, compozitori, savanți care „pro-duc” știința fundamentală) și nu la interpreți (actorii, pianiștii, etc.) care nu au dimensiune creativă ci doar interpretativă ceea ce e cu totul diferit – pe lîngă trăsătura amintită mai are capacitatea creșterii din sine însăși, prin urmare conține acel ceva care dă existență operei autentice și o scoate *ex nihilo*, din nimic.

Cel mai înalt lucru care stă în puterea creatorului este acela de a devoala ascunsul și a-l scoate din ascunderea lui. Prin această scoatere din ascundere creatorul își dă măsura propriei opere prin capacitatea singulară de a rosti adevărul (*a-letheia*). Astfel, creația domină lumea, o devoalează și o arată muritorilor de rînd în descoperirea sa adeveritoare. În acest sens, creatorii de primă mînă, atît în ordinea creației cît și în perspectiva valorii, sunt *„stăpînitori de adevăr”*. Creația, în măsura în care este *physis* și *poiesis*, adică creștere din sine însăși și pro-ducere, este și *logos*. Și chiar dacă scriitorul și filosoful au nemijlocit *logos*-ul ca unealtă și pictorul dar și savantul, sculptorul sau compozitorul, devoalează, pînă la urmă, ceea ce este esențial tot prin *logos*, întrucît mintea și spiritul nostru gîndește prin intermediul *logos*-ului – atît cît îi stă omului în putință – și îl folosește ca unealtă, indiferent dacă materializarea lui este în imagine sau în materia brută adusă la formă (eidos) ori la ordinea cunoașterii științifice.

Acești oameni sunt rari și în funcție de epoca în care au creat sunt receptați sau nu, recunoscuți sau nu, duși voit în uitare, ignorați și invidiați de hoardele de veleitari al căror spirit gregar încearcă și, de cele mai multe ori, reușesc să acapareze „spiritul” contemporan să îl conducă și să îl folosească în propriile scopuri, în general mercantile și de afirmare socială. Aceștia sunt gloata, marea categorie a perdanților și a proștilor cu diplomă și titluri academice, care nu au creat și nu vor crea niciodată nimic, eventual vor fișa cărți și vor scrie tot felul de texte ca rezultat al lecturilor și compilațiilor proprii. Și mai ales, rizibil, vor face „politică literară” sau „culturală”. Ei nu contează și nu va rămîne nimic din toată ambiția lor ignobilă și impotentă. Păcat de lemnul tăiat degeaba pentru a fabrica hîrtia pe care aceștia o consumă degeaba.

D.R. Popescu, evident, nu face parte din această infamă categorie ci din cea a creatorilor autentici despre care vorbeam mai înainte iar epoca în care a fost nevoit să își desfășoare cea mai mare parte din activitatea creativă nu a pus amprenta asupra scrierilor lui, oricît s-ar strădui tot felul de frustrați – cum am văzut în aceste zile – să afirme. Împreună cu Nicolae Breban, Marin Preda, Nichita Stănescu, Ștefan Augustin-Doinaș și încă cîțiva alții au dus literele românești acolo unde, pot băga mîna în foc, va trece, probabil, extrem de mult timp să mai ajungă, dacă vor mai ajunge într-un viitor rezonabil. Așa cum stau lucrurile acum acest fapt este exclus.

Opera, arta și gîndirea autentică își au originea în angoasa de a rata dezvăluirea a ceea ce este ascuns (*a-letheia*). Acest lucru îl bîntuie pe creatorul autentic întrucît el are o altă percepere a *timpului* decît muritorul de rînd. În acest fapt stă și autenticitatea creației și sentimentul mult mai pregnant al morții. Dacă omul de rînd nu este capabil să își vadă și să își reprezinte propria moarte, decît pe cea a altuia (Heidegger), creatorul își trage forța creației din nimicul morții. Moartea nimicnicește iar creatorul și gînditorul autentic se luptă cu ea în timpul în care îi este dat să trăiască pe acest pămînt. De aici izvorăște creația, din angoasa morții care stîrnește *imaginativul poietic rațional aprioric* și face posibilă dominarea lumii prin *operă* care este *physis*, adică creștere din sine însăși, respectiv din nimic, ex nihilo, ar spune latinii.

Cum am arătat, imaginativul creativ al marilor oameni de spirit duce lumea mai departe și o îndrumă înspre ceea ce are importanță în ordinul esenței existenței, respectiv al ființei. Ei re-creează lumea din bogăția spiritului lor.

Felix Aftene *Guardian 2*, bronz, 45 x 30 x 25 cm

Cărțile lor stau mărturie despre existența lor în lumea *poiezei*, a geniului creator. Nu e nevoie de recunoașterea nimănui, mai ales a celor care trăiesc provenind din peștera digitală. Timpul este unicul judecător al creatorului. Cel autentic învinge moartea iar veleitarul *se nimicnicește în nimicnicia marii morți*.

În mod evident că l-am cunoscut pe D. R. Popescu și i-am frecventat casa încă din vremea în care îmi trăiam adolescența alături de prietenul și colegul meu de liceu Traian Popescu, fiul Domniei Sale, pentru ca, mai apoi, datorită meandrelor existenței să îi pot continua și dezvolta, în actualele condiții, ceea ce a făcut incredibil în anii 1970-1982 la cîrma *Tribunei*. Numai cei care nu cunosc condițiile de atunci cred că era ușor să „faci operă” în acea vreme. Cei care consideră asta sunt cei cărora li se spunea „mai încercați” la poșta redacției și acum au devenit „mari poeți, critici și prozatori”, pentru că atunci revistele nu admiteau impostura, așa cum acum o promovează azi, cu excepția *Tribunei*, evident, care nu face „politică literară” și „cultură de cumetrie”. Cel puțin atît timp cît voi fi eu la cîrma acestei reviste. Din acest motiv, rezultatele, pentru care D. R. Popescu m-a felicitat nu o dată, nu s-au lăsat așteptate, atît în plan național și internațional, iar asta deranjează și a deranjat enorm.

Evident, sfaturile pe care mi le-a dat D.R.-ul au contat extrem de mult, cum domnia sa a apreciat mult faptul că am început să-i trimit fiecare număr al *Tribunei* încă de cînd am preluat această instituție. Toți îl „uitasera”, toți îl ignorau voit, în speță cel care a fost redactor-șef înainte de a prelua subsemnatul revista, dar nu numai el. E un comportament și o atitudine *frumoasă și elegantă*, însă explicabilă pentru *omenii de toată mîna* care sunt „corifeii” lumii de azi.

În aceste zile spiritul românesc a mai pierdut un mare creator al său, un autentic „stăpînitor de adevăr” și un adevărat exponent al geniului acestui popor. Dacă marea moarte l-a învins pe omul D. R. Popescu, întrucît nu timpul curge în existența noastră biologică ci noi suntem cei care curgem în timpul care ne-a fost dat, opera lui va învinge moartea și va trece peste timp.

■

IN MEMORIAM D.R. POPESCU

Dumitru Radu Popescu sau Autorul orchestră

Ștefan Damian

Dacă te gândești la Dumitru Radu Popescu nu poți să nu îți aduci aminte de omul orchestră, fiindcă s-a dovedit un autor de o complexitate deosebită și un talent de excepție în tot toate scrierile și genurile abordate. Reprezentant, prin atitudine civică și intelectuală, al detașării de realismul socialist cu o serie de nuvele de lungă dimensiune încă din anii Șaizeci, în care evaziunea în non-normalitatea cadrului social politic era traversată de un fantastic incipient construit pe principiul ethosului popular, prin preluarea unor legende și credințe de tip folcloric, prin operele sale a depășit literatura deceniului de debut și a devenit, cu fiecare nouă apariție editorială, un scriitor de primă mărime.

Binomul remontării jocului și transformarea lui în tragic de la un moment dat la altul conferă nuvelelor și romanelor un impact deosebit asupra cititorului. Operele, chiar și cele din anii de debut, prezintă o complexitate deosebită, iar vocile contrastante sau suprapuse ale numeroaselor personaje adâncesc perspectivele din romanele care au urmat, premergând complexitatea acestora și oferindu-i cititorului posibilitatea de a interpreta în mod liber, polivalent, ideile exprimate. Eșafodajul romanesc se regăsește pregnant și în operele sale teatrale, cu protagoniști la fel de ciudați și neliniștiți care destructurează realitatea contingentă pentru a crea alta, conform propriilor dorințe și viziuni. În fond, *viziunile* sunt cele care detașează elementul real, cunoscut, oficial, de imaginea unei alte realități, proiecție a unei lumi imaginare, aparent detașată de cea a cărei proiecție „platonică" o reprezintă.

La DRP jocul, cu multiplele lui aspecte, face parte din viață iar viața devine un joc (și un vis, o imagine proiectată, totodată!), iar natura umană este propensă spre joc, spre redescoperirea a ceea ce ludicul ascunde sub diferitele moduri de manifestare ale protagoniștilor. Într-o societate în care adevărul nu poate fi „urlat" la megafon, multe adevăruri se spun doar în taină, în șoaptă sau într-un cerc restrâns de cunoscuți: aceștia au obligația etică de a nu uita și de a continua să îndepărteze straturile de depuneri sedimentate spre descoperirea miezului incomod al adevărului prim și de a îl face cunoscut colectivității. Celelalte „adevăruri" (jumătăți de adevăruri, minciuni, retractări ș.a.) cad rând pe rând în desuetudine, sunt amendate de realitate și vor fi obiect al mirării și chiar al luării în râs de către o colectivitate în așteptare. În fond, și romanele sunt tot piese de teatru, cu un public activ sau pasiv care urmărește ce se întâmplă pe scena vieții. În căutarea adevărului sau a frânturilor acestuia din care se încheagă într-o viziune corală operele derepopesciene, protagoniști știu că acesta se află ca niște „mări sub pustiuri" și încearcă, în mod individual, să îl identifice și să-l recompună într-un puzzle complex, cu un final lăsat deschis spre implicarea cititorului și a reacțiilor acestuia la tema/argumentul supus dezbaterii. Teama, foamea, delațiunea, obstinația în aflarea sensului existenței, ridicolul și aspirația de a-și depăși condiția sunt doar câteva dintre argumentele asupra cărora se oprește autorul. Scriitura obiectivă, autoanaliza, observarea „prismatică" sunt tehnici romanești care concurează la realizarea unei complexități narative, pe mai multe paliere, în romane care, prin subiectele lor și tehnicile narative propuse, au depășit spațiul temporal investigat, reflectând o istorie națională multidecenală.

Oamenii săi „suciți" pun întrebări și așteaptă răspunsuri sau doar își pun întrebări având răspunsul deja pregătit, obținut din experiență personală sau din experiențele colectivității, în numele cărora unii chiar încearcă să vorbească spre a fi repede „contrați" de semenii care știu „adevăruri" paralele. De aici se nasc conflictele tramelor românești dar și cele din operele teatrale, în scenarii, care au „in nuce" o legendă, un mit sau un simbol/obsesie în jurul căruia gravitează, când mai aproape, când mai departe, povestirea (adesea devine o dezbatere publică!) și care, spre sfârșitul lucrării, va reveni închizând cercul expunerii, dând rotunjime călătoriei ideatice. Sub masca râsului și a glumei se spun adevăruri esențiale, dureroase, care, altfel, nu ar fi putut fi spuse sau ar fi putut crea o stare conflictuală. Dozarea afirmațiilor, acoperirea lor succesivă cu alte narațiuni în cadrul narațiunii principale, abordarea pluriunghiulară a argumentelor oferă personajelor o

D.R. Popescu

anumită libertate de a spune ceea ce le frământă de a se elibera cathartic de ceea le face viața un calvar.

Atent observator al realității, DRP s-a dovedit în toate lucrările sale un poet. Metaforele și simbolurile sunt elemente nu doar ale unei poetici a prozei scurte, a romanului și a teatrului ci și ale poeziei, un gen căruia a refuzat mult timp să îi aloce atenția cuvenită, poate din reticența de a nu se lăsa identificat prin prisma unei sensibilități care i-ar fi alterat portretul de om hotărât și detașat de contingent. Adică și-a creat o mască de purtat pe marea scenă numită viață de către un scriitor și om angajat social în și prin tot ceea ne-a lăsat moștenire.

■

La cenaclu cu D.R.

Miron Scorobete

De cum am ajuns în Cluj, în anul morții lui Stalin, al morții lui fizice, nu și fantomatice, stafia lui, dimpotrivă, luând proporții monstruoase, prima mea dorință a fost să frecventez un cenaclu spre împlinirea visului meu de a deveni scriitor.

Am fost așadar prezent la proxima ședință a primului cenaclu clujean postbelic și nu am lipsit de la nici una de pe parcursul studenției mele. Cenaclul se numea „Maxim Gorki" și era pe strada Jókai Mór, vizavi de Librăria „Cartea Rusă", de sub vitrinele căreia pornea strada Pușkin care dădea în Petőfi Sándor.

Generația literară atunci în vogă, a lui Mihai Beniuc și a Mariei Banuș, închinase steagul și-și pusese pe frunte și pe mâna de extremă stângă codul realismului socialist (greu de spus câți din convingere și câți ca să evite încăpătoarele noastre ocne de sare). Își lua startul următoarea, a lui Dan Deșliu și Eugen Frunză (aceștia doi erau autorii noului Imn Național), nu doar hotărâți (termenul cel mai agreat și folosit mai frecvent în acel moment) să-i urmeze pe predecesori, ci „să-i și întreacă", vorba lui Maiakovski, atotprezent în toate dezbaterile literare.

După care veneam noi, șaizeciștii, mulți, îndrăzneți, dar pușI de-a curmezișul. Fără a avea un ideolog care să ne fixeze o direcție, din pur instinct, noi ne creasem o convingere la care știam că nu vom renunța oricât de mari și periculoase obstacole vom avea de înfruntat: refacerea arterelor care să ne lege din nou cu interbelicul și cu cultura universală, artere ce ne fuseseră crud retezate.

Apăreau mereu nume noi, nici nu știai de pe unde, de pe băncile facultăților, de la catedra vreunei școli generale pierdute prin munți, de pe marile șantiere unde mulți neintrați la admitere își agoniseau ceva bani pentru încercarea viitoare. Fiecare nou debut își făcea cunoscute reverberațiile pe întreg cuprinsul țării, plin de chioșcuri cu reviste ca o stupină de coșnițe.

Ne citeam cu pasiune unii pe alții, ne pândeam, așteptam să se ivească marile talente în stare să mute cursul culturii (pentru că tulburarea din literatură se petrecea aidoma și în muzică și în artele plastice) din conducta sovietizării și să îl readucă în albia lui firească.

Aceasta era atmosfera în care, într-o seară de joi, la ședința noastră de cenaclu a fost prezentat să

citească unul, Popescu. De Popescu în general toată lumea a auzit pentru că a ajuns aproape substantiv comun, dar de acest Popescu, cu tată oltean și mamă bihoreancă, nu auzise nimeni. Era student începător la Medicină. A fost primit cu o oarecare răceală, dacă nu cu vădită rezervă pe motivul că nu venea din domeniul literar, nu de la „Știința Literaturii" a temutului Ion Vlad, ci de la disecții. Purta un strai oarecum ciudat: pe jumătate pardesiu, pe jumătate suman, căruia, pentru că-i căzuseră nasturii mari, de lemn, purtătorul îi înlocuise pe aceștia cu niște piese tot de lemn, dar de lemn care scrie, cu resturi de creioane exploatate până la scoaterea lor din uz.

Studentul Popescu a citit o proză de pe filele ponosite ale unui caiet studențesc, acelea mari cât niște cataloage, scrisă cu un pix deficitar calitativ, acestea atunci apărute înlocuind clasicele stilouri. Nu era nimic senzațional. Niște oltence plecate încotrova tot trăgeau după ele niște paporniţe dintr-un tren în altul.

Numai că…

Ședințele cenaclului nostru („Maxim Gorki") erau un vacarm continuu, eram cu toții tineri, plini de viață, dornici de afirmare, strigam unii la alții, o gălăgie din care nu se mai înțelegea nimic, o imitație provincială a ambianței de la Madam Candrea, paradoxal, mai înainte ca Madam Candrea să fi apărut.

Numai că acum, când studentul Popescu și-a adunat filele citite și le-a băgat în buzunarul pardesiului-suman, mototolindu-le și mai tare, s-a făcut o liniște totală.

Înțeleseserăm cu toții. Explozia se produsese. În limbajul artificial fabricat și impus de dogma realismului socialist se produsese o breșă prin care pătrundea viața, cea adevărată, cea vie. Sub ochii noștri apăruse unul din acele mari talente pe care noi le așteptam, în stare să mute cursul culturii din conducta sovietizării și să îl readucă în albia lui firească.

Nu era singurul. Mai era Labiș, mai era Marin Preda, cu niște ani înaintea noastră dar mergând nu cu proletcultiștii ci cu noi, mai urma să vină Nichita. Mai erau mulți. Dar el era.

Și rămâne: D. R. Popescu, un clasic al literaturii române.

Al acelei literaturi care azi este în doliu pentru că pe Leul ei Albastru nu-l mai citește decât în constelații.

Doamna Angela, admirabila soție a marelui scriitor, năsăudeancă, a fost colegă de clasă cu doamna Lucica, soția mea, la rândul ei năsăudeancă, la selectul Liceu clujean „George Coșbuc", cu Patronul Spiritual deci tot năsăudean (străbunicul Lucicăi i-a fost dascăl lui Coșbuc), și au rămas prietene o viață. La greaua încercare prin care Angela trece, îi exprimăm toată compasiunea noastră.

■

De la stânga la dreapta DRP, Ion Mării, Nicolae Calomfirescu

Un vizionar al cuvântului

Constantin Zărnescu

Privind întreaga sa operă, scrisă și publicată încă din studenția sa transilvană, observăm o altă, înaltă dimensiune a valorii și viziunii literare și artistice a mult regretatului D.R. Popescu, astăzi, când nu mai este printre noi! Am fost printre *descoperirile* sale și am devenit redactorul său de reportaj și publicistică, 10 ani – „tribunist" vreme de 29 de ani! Citind un articol al unui istoric și publicist pe care, de altfel îl prețuim, Marius Oprea, deplângând faptul că nu s-au semnalat decât foarte puține informații cu privire la dispariția sa; și amintind că i-a ajutat să scape de închisoare pe poeții optzeciști; i-a ajutat să devină membri ai Uniunii Scriitorilor pe Constantin Noica, N. Steihardt, Al. Paleologu, sau scriitori-teologi marginalizați, valoroși eseiști, precum Nestor Vornicescu.

Marius Oprea se întreabă: „E destul? E mult? E puțin?"

Am intrat în reacție și contradicție: s-a strecurat, mi-am spus, aici, *o ambiguitate!* Acest scriitor și dramaturg a fost o personalitate profund morală și onestă. Iar la predarea administrației către poetul Mircea Dinescu nu s-a semnalat, în cazul său, nici o eroare, nici o datorie publică.

Amintirile mele despre D.R. Popescu sunt limpezi, aproape năvălitoare. Cea dintâi perioadă a „TRIBUNEI", după război, purtase *simbolul „patriarhului prozei transilvănene"*, scriitorul (și teologul) Ioan Agârbiceanu. Iar Dumitru Radu Popescu fusese numit nou *redactor-șef,* în 1970; și la orice întâlnire cu publicul (și studenții) vorbea, necontenit, despre dorința de primenire culturală, despre afirmarea unei noi generații, despre o „Tribună" a celor tineri, îndrăzneți.

D.R. Popescu a condus instituția „Tribunei", întemeiată de legendarul Ioan Slavici, timp de 12 ani, cifră profund simbolică, unde a debutat peste 40 de studenți „ucenici", autori de schițe și povestiri, nuvele și romane, pe care i-a dirijat spre Ed. „Dacia", instituind *o colecție de proză contemporană,* prezentându-i și prefațându-i pe fiecare în parte.

Anii 1970-1982, dincolo de activitatea la „TRIBUNA", au însemnat o *efervescență cultural-spirituală ieșită din comun*; și perioada de creație cea mai complexă, mai numită de critici: „stufoasă", „barocă", din viața lui D.R. Popescu. Se găseau, în diverse *ediții* și *colecții,* în librării, *DOR* (1966) și *DUIOS ANASTASIA TRECEA* (1967); *PLOAIA ALBĂ* (1968); romanul *F* (1969), iar din 1971: *CEI DOI DIN DREPTUL ȚEBEI;* apoi romanul *VÂNĂTOAREA REGALĂ* (1973); nuvelele *CĂRUȚA CU MERE* și *O BERE PENTRU CALUL MEU, IEPURELE ȘCHIOP* (1974) ș.a. Magnifica sa *forță* de creație și *respirație epică* îl definesc drept un *„scriitor profesionist",* cum l-a numit I. Negoițescu, prin uluitoarea sa disponibilitate de a practica *toate genurile literaturii,* de la un titlu (și subiect), la altul, cu o plasticitate și elasticitate, unice. Însă: între romane, nuvele, povestiri, D.R. Popescu a semnat (și) un număr însemnat de *piese de teatru,* precum în acea strălucită epocă clujeană: *ACEȘTI ÎNGERI TRIȘTI, PISICA ÎN NOAPTEA ANULUI NOU, BALCONUL, PITICUL ÎN GRĂDINA DE VARĂ, PASĂREA SHAKESPEARE* etc. Sau, nu în ultimul rând, *scenarii,* ce au devenit filme populare: *UN SURÂS ÎN PLINĂ VARĂ, BALUL DE SÂMBĂTĂ SEARA, PREA MIC PENTRU UN RĂZBOI ATÂT DE MARE, FĂCALĂ* (două serii), *ROCHIA ALBĂ DE DANTELĂ* ș.a. E, desigur, straniu să observăm, cu mare întârziere, astăzi, grație unor cercetători literari, că unele titluri îi erau „oprite", *stopate,* de cenzură, precum dramele *Hoțul de vulturi, Pădurea cu pupeze* (1971); acestea ajung să fie montate, un deceniu mai târziu, în 1981; iar ultima (*Pădurea cu pupeze*), fiind publicată, trecând de *cenzura de presă,* așadar, nu a trecut de *cenzura de premieră;* deși a fost pusă în scenă, în aceeași vreme, la Belgrad și Tokio.

Caracterul *profesionist* al creației lui D.R. Popescu a fost susținut și pronunțat, spectaculos și aproape cotidian, de *publicistica* sa (interviuri, eseuri, articole), din care a publicat și o *antologie: VIRGULE, GALAXIA GRAMA* (1981), în același timp cu un volum de versuri „suprarealiste": *CÂINELE DE FOSFOR.*

Proza lui D.R. Popescu se structura, tot mai pregnant, aproape ca o *„amprentă stilistică",* pe *dimensiunea teatrală* (înscenări, contrapunct, dialoguri și monolog, dramatice); și pe *oralitatea vie, țărănească,* a unei clase *sociale, „demonizată"* și *„blestemată"* să piară din istorie, prin pierderea pământului și *interdicția tradițiilor ei.* Această *aură originală* a artei prozatorului depășește *cerul ideologiei comuniste, dogmele;* și îi oferă succesul de care s-a bucurat până în contemporaneitate.

Vizitat de colaboratori, ziariști, reporteri, poeți, publiciști, din toată țara, D.R. Popescu, redactorul-șef al *„TRIBUNEI"* a fost, după Nagy István (secretar al Asociației Scriitorilor Cluj, din 1949), *cel mai important reprezentant al acestei obște,* în deceniul 1971-1981, care s-a redefinit și extins, teritorial: *„Filiala Transilvania"* a U.S.R.

Studenții talentați, care debutaseră, cândva și uceniciseră la „Tribuna", erau la finele deceniului 7, *membri deplini* ai Uniunii Scriitorilor, autori de volume, poezie, piese de teatru ș.a. Unii uceniciseră și la „Echinox", „Steaua", „Napoca Universitară" etc. Ei bine, pentru întâia oară, în primăvara lui 1981, *numărul scriitorilor români l-a egalat pe acela al autorilor de carte de alte etnii!* (Concluziile acestei *statistici* urmăreau *două idei: o energie* creatoare apreciabilă și intensă; însă și o nesperată *„liberalizare" a timpurilor.*

Caracterul profund *profesionist* al operei lui D.R. Popescu, popularitatea sa au făcut să poată candida și să fie ales, în iulie 1981, ca *Președinte al Uniunii Scriitorilor* din România. Așadar, din *lider tânăr,* al generației sale, în arta prozei, D.R. Popescu devenise (și) cel dintâi *lider,* care venea din *provincie* – din Transilvania; o remarcabilă și rară ilustrare a *descentralizării Culturii românești.*

Din 1982, a devenit redactor-șef la „Contemporanul"; putem vorbi de o altă perioadă din viața și creația lui D.R. Popescu, cea *bucureșteană,* ajungând să fie cunoscut, tradus și pe plan european-internațional, chiar și în SUA.

Păstrez o amintire unică, de istorie *literară,* cu D.R. Popescu, care mi-a legat pentru totdeauna destinul de dumnealui! A doua zi după

➲

cutremurul din 1977, având, întâmplător, bilet de avion, m-a încurajat să nu renunț la călătoria spre București, și m-a îndemnat să scriu (și) un *reportaj*. „Antonovul" a făcut drumul aerian în 60 de minute, în loc de o oră și 20, tremurând din toate încheieturile. Am semnat *trei reportaje* (continuându-mi călătoria, apoi, spre Craiova); reportajele au intrat în diverse *antologii,* referitoare la acea *catastrofă,* în care au pierit oameni anonimi, dar și savanți, cetățeni de seamă, scriitori ș.a.

Reportajul – gen literar revoluționar, în secolul XX, mi-a oferit o *șansă uimitoare*: aceea de a intra în alt *„cutremur"* și *„cataclism social": Revoluția din Decembrie 1989.* Am participat, am acționat și am scris, zi și noapte, atunci, capitole ale unui lung *reportaj: MEMORIA VIE A REVOLUȚIEI – REPORTAJUL CEL MAI FIERBINTE,* de aproape 50 de pagini; iar acele *texte incandescente,* au fost *republicate* în revista *„Magazin istoric"* (Nr. 10, 1990) și reluate, la intervenția istoricului Răzvan Teodorescu, în *antologii* ale *Institutului de cercetare a Revoluției Române,* până azi, fiind declarate *„documente istorice"*. Și pe baza lor, municipiul Cluj-Napoca a fost numit *un „oraș martir" al Revoluției Române.*

Această șansă (și *epifanie*), în profesia mea, mi-a dat-o, dintre toate genurile literare: *genul de frontieră al reportajului,* pe care l-am învățat, încă din studenție, spre a ajunge un *scriitor deplin,* grație Maestrului Dumitru Radu Popescu – artist vizionar, exemplar, viitor academician al României. Coloană a culturii noastre.

Prin dispariția lui Dumitru Radu Popescu am pierdut pe cel mai prodigios dramaturg român, după cel de-al doilea război mondial, creator al unui univers romanesc original, gândit în toate genurile artei cuvântului, al literei sfinte, tipărite.

P.S.: Subiectele unor scrieri ale lui D.R. Popescu au căpătat o circulație internațională, încadrându-se în curentul postmodern: „popular, universal, culture"! Personajul Moise, micul dictator politic, dintr-un *regat local,* în *Vânătoarea regală*; Păcală, „nepot în Balcani al lui Nastratin Hogea"; sau elevul, copil de trupă din filmul *Prea mic pentru un război atât de mare,* rulat în diverse țări, a fost socotit „un Gavroche al războiului"; și nu în ultimul rând Anastasia, reevaluare a tragediei grecești, antice în lumea dunăreană, româno-iugoslavă, copleșită de nebunia, confuzia și derizinea celui de-al doilea cataclism mondial.

Receptăm puține informații despre viața și creația regretatului scriitor D.R. Popescu ca pe o nedreaptă și acerbă *concurență* (chiar *conflict*) între cultura scrisă și cultura audio-vizuală, în care un mit vestit la români, pornind din folclorul bucureștean a ajuns pe scenă în dramaturgia lui Camil Petrescu, purtat de un valoros comediant, având același nume – Mitică Popescu, simpatizat și înmormântat cu onoruri militare, în aceleași zile, la Bellu. Trebuie accentuat, amintit, în chip esențial, că actorii creează reprezentări scenice numai pe cuvintele și textele scriitorilor. Criticul Cornel Ungureanu a fixat opera lui Dumitru Radu Popescu în dimensiunea dunăreană, a câmpiei române, alături de viziunile lui Panait Istrati, Ștefan Bănulescu, Vasile Voiculescu, Marin Preda, iar în Banat – Nicolae Breban și Sorin Titel.

Dispariția acestui artist exemplar s-a întâmplat într-o societate într-o veșnică tranziție, confuză și derizivă.

E mult? E puțin?...

■

Remember Dumitru Radu Popescu

Marian Sorin Rădulescu

Scriitorul Dumitru Radu Popescu s-a numărat printre scenariștii de frunte ai cinematografiei românești din anii '60-'80, care a înțeles că „Un scenarist poate fi el și de aur, dacă regizorul e din material plastic, filmul va ieși neisprăvit. Căci fără regie și actori, orice scenariu rămâne o poveste invizibilă"[1]. După o activitate de aproape 20 de ani, avea să constate că „talentul regizorilor și al actorilor se consumă pentru ilustrarea unor șablonizări", astfel că filmul românesc „nu numai că nu a egalat, dar nici nu s-a apropiat de marea literatură"[2].

Anda Onesa și Amza Pellea în *Duios Anastasia trecea* (regia Alexandru Tatos, 1980)

Dintre toți regizorii, D.R. Popescu a avut cea mai strânsă colaborare cu Alexandru Tatos, unul din cei mai polemici cineaști în raport cu „omul din filmele noastre" – plăsmuire artificială a unor provinciale demersuri moralizatoare, simpliste și retorice, care „nu știe să iubească, să sufere, să critice, într-un cuvânt să trăiască"[3]. Regizor provenit din teatru și obsedat de autenticitatea atmosferei dintr-un film, tracasat și obosit, cu proiecte veșnic amânate sau oprite, Tatos „știe să creeze ambianța, să structureze peisajul, să fixeze personajele într-un punct, să le citească, să le judece, nu ca un simplu mânuitor, ci ca un critic. Prin aceasta le dă dimensiunea sa creatoare"[4]. Privită retrospectiv, opera cinematografică a lui Alexandru Tatos, întinsă pe parcursul a 15 ani (*Mere roșii, Rătăcire, Casa dintre câmpuri, Duios Anastasia trecea, Secvențe, Fructe de pădure, Întunecare, Secretul... armei secrete!, Cine are dreptate?*), rămâne o nepereche filmografie de autor care – (și) datorită dispariției regizorului pe 30 ianuarie 1990, în urma unor grave probleme de sănătate – nu a mai avut timp să fie maculată de „neînfrânările" tendințelor grotesc-mizerabiliste, fără acoperire în plan dramaturgic, definitorii pentru cinemaul românesc al anilor '90.

Duios Anastasia trecea, adaptare pentru ecran a unei nuvele din 1967, are ca temă „demnitatea într-un moment de cumpănă și lașitate, nevoia de puritate într-o lume dezumanizată de frică"[5]. Temporal, acea lume plasată de scenarist la începutul anilor '40 își păstra încă actualitatea la vremea premierei, în 1980. Revăzut 40 de ani mai târziu, în perioada 2020-2022, *Anastasia* avea să-și dezvăluie noi și nebănuite sensuri în contemporaneitate. Angajat în cel mai de anvergură proiect al său de până atunci, Tatos se atașase de „neobișnuita țesătură, îmbinare măiestră de fantasm, real, vis și cotidian" a scenariului, pe care a redat-o „prin mijloacele cele mai simple"[6]. Filmul s-a bucurat de aportul unei distribuții alcătuite majoritar din actori fără o experiență cinematografică susținută și neprofesioniști — excepție: Amza Pellea, distribuit a doua oară de Tatos în contre-emploi. Personajul titular (interpretat de Anda Onesa) „face parte din categoria celor care [...] se luptă să impună logica și omenia într-o lume în care acestea au devenit ilogice; sunt un non sens pentru că răul și toate tarele umane domnesc pe pământ. Firește că până la urmă sunt înfrânți."[7] Amânat câțiva ani de la intrarea în producție, *Anastasia* avea să ajungă pe ecrane într-un an fast pentru cinema-ul românesc, alături de *Proba de microfon, Vânătoare de vulpi, O lacrimă de fată, Lumina palidă a durerii, Stop-cadru la masă* ori de *Casa dintre câmpuri*, filmul lui Tatos realizat inițial pentru Televiziune și adaptat apoi pentru difuzarea în sălile de cinema. Regizorul e „înfiorzitor de nedumerit" pentru că „în ciuda faptului că rahatul e atât de mare în cultură, paradoxul este că astăzi facem filme pe care nu le-am putut face acum 2-3 ani"[8]. În *Fructe de pădure* (avându-l ca director de imagine tot pe Florin Mihăilescu), Tatos a fost atras de „nevoia de dragoste, dorul de puritate, visul ascuns în cea mai umilă făptură, ideal și sacrificiul pe care-l cere idealul de la cel ce pornește în căutarea lui, aspirația spre înalt, care începe întotdeauna pe pământ, de la pământ, viața așa cum este ea și viața așa cum și-o dorește omul – uneori așa cum și-o face el"[9].

Cu *Rochia albă de dantelă*, Dan Pița se află în punctul cel mai înalt al căutărilor sale artistice anterioare celei de-a doua etape din carieră, cea marcată de semnele „neînfrânării" aduse de noua paradigmă cultural-politică de după 1990. Regizorul „a descifrat zonele unui acord de substanță între propriile preocupări creatoare și câteva din coordonatele universului literar al scriitorului (cultivarea unui realism mitologic, abstractizarea și interiorizarea conflictului, sublimarea, încifrarea, ambiguizarea sensurilor realului, utilizarea perspectivelor multiple și a registrelor dramatice contrastante și încă altele)", oferind – ca Tatos în *Anastasia* – „o imagine a demnității în fața morții, a puterii omului de a se ridica deasupra unui «real» potrivnic"[10]. În *Rochia...,* Pița este (încă) vădit preocupat să aducă filmului „un plus de autenticitate, de farmec, de fantezie", „să facă veridice niște situații sau personaje, să le dea viață"[11], să respecte spiritul (iar nu litera) scenariului lui D.R.P., să-i dezvolte nodurile dramatice sub pecetea unei atmosfere de taină, bogată în sugestii, fără să recurgă la obositoare și monotone explicitări.

Cercetând filmografia inspirată din proza ori din scenariile scrise de Dumitru Radu Popescu anume pentru un regizor sau altul – „colaje, fascinante prin repetare, din scrierile sale"[12], constatăm că, din cele peste 15 titluri, cinci dintre ele – *Prea mic pentru un război atât de mare* (Radu

Mituri transfigurate în proză și film

Mihai Fulger

Mihai Filip în *Prea mic pentru un război atât de mare* (regia Radu Gabrea, 1970)

Atunci când se discută influența mitologiei elene asupra literaturii cinematografice a lui Dumitru Radu Popescu, filmul evidențiat imediat este *Duios Anastasia trecea* (1980), regizat de Alexandru Tatos. Perfect explicabil, de altfel, din moment ce criticii literari nu ezitaseră să identifice și în nuvela omonimă, publicată de D. R. Popescu în 1967, o rescriere a mitului Antigonei, transpus de prozator într-un sat dunărean de la granița cu Iugoslavia, în vara anului 1944. Tânăra învățătoare Anastasia, dârză și demnă, singura persoană din comunitatea locală care încalcă interdicția ocupanților germani de a îngropa cadavrul partizanului sârb expus, drept exemplu și avertisment, în centrul așezării fluviale, nu avea cum să nu fie asociată cu Antigona, prințesa tebană care, nesocotind ordinul regelui cetății și riscându-și propria viață, presară țărână peste trupul neînsuflețit al fratelui ei.

Vladimir Streinu, de pildă, într-o cronică a nuvelei numită „O Antigonă locală", semnala că „însuși unghiul de patetism, intim, rural și dunărean, care dă sens vieții și morții Anastasiei, ajunge să cuprindă între laturile lui, prelungite în istorie, situația tragică de la curtea lui Creon, tiranul Thebei"[1]. În noiembrie 1975, când, intrând în dialog cu D. R. Popescu, Tatos a început să cugete la ecranizarea nuvelei acestuia, regizorul – care în acel moment își aștepta încă debutul cinematografic (*Mere roșii* avea să aibă premiera în primăvara anului următor) – a parcurs și textul lui Streinu, inclus între timp în culegerea *Pagini de critică literară*. Drept dovadă stă o însemnare din jurnalul lui Tatos, în care cineastul citează cu vădită satisfacție considerațiile despre tiranie ale criticului[2]. Fără îndoială, în 1975, reflecțiile lui Streinu din 1968 anticipau, pentru Tatos, național-comunismul și cultul personalității specifice acelei faze a regimului lui Nicolae Ceaușescu. Creon, Costaiche (primarul din proză, excelent interpretat în film de Amza Pellea, care îi dă replica Andei Onesa, premiată pentru rolul titular la Festivalul de la Karlovy Vary) și Ceaușescu – iată trei figuri reprezentative (dintr-un *illo tempore* al mitului, din trecutul ficțional sau din prezentul creatorilor români) pentru acea „boală ciclotimică a istoriei" (Streinu *dixit*) numită tiranie.

Contrar așteptărilor, după cum revelează Titus Vîjeu, D. R. Popescu nu a purces la scrierea nuvelei mânat de intenția de a-i da o replică lui Sofocle (sau unor autori mai recenți fascinați de miturile Greciei antice), ci stimulat de o întâmplare pe care i-o relatase un profesor al Conservatorului clujean: „ceea ce se-ntâmplase acolo, în clisura Dunării, nu era o *prelucrare* a artei, ci o *lucrare* a vieții"[3].

Tot de la episoade reale, recuperate grație unor participanți/martori la ele, pornește și *Prea mic pentru un război atât de mare*, nuvelă apărută în 1969, sub sugestivul subtitlu „Povestire cinematografică". Asumându-și această condiție, *Prea mic pentru un război atât de mare* se afirmă ca unica proză a lui D. R. Popescu concepută direct pentru cinematograf, în general scenariile sale fiind dramatizări ale unor scrieri publicate anterior. Filmul omonim, al patrulea – dintr-un total de 16 – având scenariul semnat de D. R. Popescu, a fost regizat de Radu Gabrea, debutant în lungmetraj, și a avut premiera în cinematografele românești în februarie 1970, an în care avea să obțină și un premiu din partea juriului secțiunii pentru tineret a Festivalului de la Locarno (în 1971, filmul a fost prezentat și în cadrul secțiunii paralele canneze „Quinzaine des Réalisateurs").

„Povestirea cinematografică" are la bază un text al unui jurnalist militar, colonelul Aurel Petri, care la rândul său prelucrase notele de pe front ale unui fost copil de trupă, Marin Lungu. Faptele transformate artistic de D. R. Popescu sunt plasate, la fel ca și cele din *Duios Anastasia trecea*, în ultima etapă a celui de-al Doilea Război Mondial (scenaristul avea să mai revină la cruciala conflagrație și în următoarea sa producție, *Piticul din grădina de vară*, un film pentru televiziune, în regia lui Petre Bokor, care adapta piesa de teatru purtând același titlu). Și, la fel ca în *Duios Anastasia trecea*, și în *Prea mic pentru un război atât de mare*, depășind stratul evenimențial, se poate identifica o reinterpretare modernă a unui mit antic având în centru o protagonistă.

Conform dicționarelor românești ce tratează mitologia Eladei, Casandra (sau Cassandra) era fiica lui Priam, ultimul rege al Troiei, și a Hecubei. Preoteasă a lui Apollo, Casandra i-a căzut cu tronc zeului, care a promis că-i va îndeplini orice dorință în schimbul dragostei. Muritoarea a cerut să fie înzestrată cu harul profeției. Apollo s-a ținut de cuvânt, dar Casandra nu, respingându-i afecțiunea. Mânios, zeul i-a lăsat darul, dar a blestemat-o ca nimeni să nu-i creadă proorocirile. Ca atare, atunci când Casandra, asemenea lui Laocoon, i-a avertizat pe troieni să nu aducă în cetate calul de lemn lăsat în urmă de ahei, nimeni nu i-a dat crezare. După cucerirea Troiei, Casandra a devenit sclava lui Agamemnon, regele Micenei, căruia i-a dăruit doi fii. Ea i-a prezis conducătorului oștirii grecești că, la întoarcerea acasă, va fi ucis de propria-i soție, dar nici de această dată nu a fost crezută. Și, într-adevăr, în Micene, regina Clitemnestra și amantul ei i-au omorât atât pe Agamemnon și Casandra, cât și pe cei doi fii ai lor[4].

Precum Casandra, Mihai (interpretat memorabil de Mihai Filip), protagonistul filmului *Prea mic pentru un război atât de mare*, este blestemat să asiste neputincios, rând pe rând, la extincția tuturor persoanelor de care se atașase. Așa cum observă Călin Stănculescu, copilul orfan, pentru care viața pare inițial un joc inocent, „îmbătrânește subit sub ochii noștri, trăind tragedia morții camarazilor de drum, luptă și suferință"[5]. Așadar, debutul lui Gabrea nu este doar un *road movie* cu anvergură epică (însă pe scenarist și regizor, remarcă Ștefan Oprea, „nu i-au interesat atât faptele de arme, scenele de bătălie, cât atmosfera și starea de spirit generate de realitatea războiului"[6]), ci și un film de maturizare, pentru protagonist, sub impactul

➲

Gabrea, 1970), *Mireasa din tren* (Lucian Bratu, 1980), *Duios Anastasia trecea* (Alexandru Tatos, 1980), *Fructe de pădure* (Alexandru Tatos, 1983), *Rochia albă de dantelă* (Dan Pița, 1989) – sunt, fiecare, o demonstrație de cinematograf de succes, în sensul în care succesul reprezintă o „conștiință a contemporaneității"[13], o polifonică transpunere în imagini a unui vast univers de idei. Trei din ele – *Un surâs în plină vară* (1963), *Balul de sâmbătă seara* (1967), *Păcală* (1974), toate regizate de Geo Saizescu, cu Sebastian Papaiani în rolurile principale – aveau să înregistreze, fiecare, un răsunător succes de public. Despre celelalte – *La porțile pământului* (Geo Saizescu, 1965), *Zbor planat* (Lucian Mardare, 1980), *Căruța cu mere* (George Cornea, 1983), *Nelu* (Dorin Mircea Doroftei, 1987), *Cenușa păsării din vis* (Dorin Mircea Doroftei, 1989), *Turnul din Pisa* (Șerban Marinescu, 2002), *15* (Sergiu Nicolaescu, 2005) se poate spune că dimensiunea creatoare a regizorilor în cauză nu a simțit „nervul" prozei lui D.R.P., aceștia ilustrând însă câteva motive ale scrierilor sale: frica „îngerilor triști" de a fi neînțeleși, de a-și pierde visul, de a nu se putea adapta la realitate, eșuarea în singurătatea mult visată sau în singurătatea morții.

Note

1 Dumitru Radu Popescu, Magazin Estival Cinema 1981, p. 22.

2 Dumitru Radu Popescu, „Cinema" nr. 9, 1981.

3 Alexandru Tatos, „Cinema" nr. 11, 1982.

4 Dumitru Radu Popescu, „Cinema" nr. 2, 1979.

5 Alice Mănoiu, „Cinema" nr. 4, 1980.

6 Alexandru Tatos, Almanah Cinema 1980, p. 29.

7 Alexandru Tatos, *Pagini de jurnal*, Ed. Nemira, București, 2010, p. 160.

8 Alexandru Tatos, *Cinema, numai cinema*, Ed. SemnE, București, 2017, p. 189-190.

9 Eva Sîrbu, „Cinema" nr. 12, 1983.

10 Eugenia Vodă, *Cinema și nimic altceva*, Ed. Fundația România Literară, București, 1995, p. 116-121.

11 Dan Pița, „Despre primul între egali. Regizorul nu ilustrează un scenariu, îl re-creează. Emoția este criteriul opțiunii", „Cinema" nr. 8, 1985.

12 Eva Sîrbu, „Cinema" nr. 12, 1980.

13 Dumitru Radu Popescu, „Cinema" nr. 6, 1970.

■

➲

profund al ororilor la care el e martor fără a putea interveni. Ca și eroina elenă, așa cum constată Mihaela Grancea, „Mihai devine, fără să știe, premergătorul Morții celor de care se atașează”[7], distingându-se totodată, potrivit lui Titus Vîjeu, drept „un oracol tăcut al lumii cuprinse de spaime”[8].

Spre deosebire de Casandra, Mihai rămâne în viață (deși ultimul cadru din film – oniric sau profetic? – poate sugera că el s-a alăturat tovarășilor săi de pluton în lumea de dincolo, moartea sa nu este nici reprezentată, nici motivată pe ecran) și, asemenea lui Horațio din *Hamlet*, el se asigură că povestea celor dispăruți nu va fi uitată (ceea ce a și făcut copilul de trupă Marin Lungu). Un alt contrast față de mitul Casandrei apare într-o secvență-cheie cu final tragic, cea a fotografiei de grup din curtea înzăpezită a castelului abandonat. Aici, chiar Mihai este cel care aduce calul – simbol al morții iminente – printre camarazi, care-i întâmpină cu urale. Ineditul cal troian e de fapt un soldat în armură medievală, ca și colegii săi (semnificativ, numai Mihai nu își acoperă vestimentația obișnuită), dar al cărui coif are forma unui cap de armăsar. Nu în ultimul rând, după cum au subliniat criticii, viziunile protagonistului nu sunt atât prevestitoare (de rău), ca ale Casandrei, cât reparatorii (anunțând, în esență, un bine iluzoriu). De pildă, Eva Sîrbu, care considera *Prea mic pentru un război atât de mare* „o demonstrație de cinematograf”, afirma că, pentru Gabrea, „cinematograful pare să însemne un dialog permanent între închipuire și realitate, un fel de spectacol dublu al vieții în ceea ce are ea mai concret și al fanteziei noastre, care o acceptă sau o respinge, o completează sau o corectează, exact așa cum eroul filmului, Mihai, corectează în închipuire, ceea ce e de nesuportat, de neacceptat pentru el în realitate”[9].

Evident, transfigurarea mitului Casandrei nu constituie decât o mică parte din bogatul univers de semnificații al operei rezultate din colaborarea – unică, fatalmente – a scenaristului D. R. Popescu cu regizorul Radu Gabrea. De exemplu, pentru Mira Liehm și Antonin J. Liehm, limbajul vizual al cineastului „era clar insuflat de aceleași surse folclorice care i-au inspirat pe contemporanii săi bulgari (Djulgerov, Hristov), sovietici (Paradjanov) și slovaci (Jakubisko)”[10]. Iar momentul în care Mihai aruncă din camioneta condusă de dezertorul neamț, ultimul tovarăș de drum al copilului, o sumedenie de cărți, obstacole menite a-i opri din cursă pe următori, amintește de acțiunea eroului, funcție stabilă a basmului, etichetată de folcloristul Vladimir Propp drept „salvarea”: „Eroul aruncă o perie, un pieptene, un ștergar, care se prefac în munte, codru des și apă mare”[11]. O asociere mai justificată decât trimiterea la merele căzute pe plajă și mâncate apoi de cai în visul protagonistului eponim al lui Andrei Tarkovski din *Copilăria lui Ivan* (termen inevitabil de comparație pentru *Prea mic pentru un război atât de mare*).

În 1969, fiind întrebat de Eva Sîrbu, pe platoul de filmare, de ce a ales să debuteze cu o producție de război (sau, mai bine zis, împotriva războiului) și nu cu o peliculă de actualitate (o practică mai firească în epocă), Radu Gabrea conchidea: „Și apoi, am mai acceptat acest film și pentru că o convingere de-a mea mai veche îmi spune că lucrând într-o bună colaborare cu un bun scenarist, poți să realizezi un scenariu bun pornind de la absolut orice subiect”[12]. Literatura cinematografică a lui D. R. Popescu demonstrează că regizorul intervievat nu se înșela.

Note

1 *Luceafărul*, anul XI, nr. 12 (308), 23 martie 1968, p. 7.

2 *Pagini de jurnal*, ediția a II-a alcătuită de Liana Tatos, Editura Nemira, București, 2010, p. 152.

3 *F – de la Film: Dumitru Radu Popescu – scenaristul unor îngeri veseli, scenaristul unor îngeri triști*, Editura Noi Media Print, București, p. 56, *subl. aut.*

4 V. Anca Balaci, *Mic dicționar mitologic greco-roman*, ediția a II-a, Editura Științifică, București, 1969, p. 91; George Lăzărescu, *Dicționar de mitologie*, Casa Editorială Odeon, Bucureștii, 1992, p. 94; Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1995, p. 107.

5 *Radu Gabrea. Biografia unei opere*, Editura Noi Media Print, București, 2012, p. 13.

6 *Scriitorii și filmul*, Editura Timpul, Iași, 2004, p. 212.

7 „Reprezentări cinematografice ale mesagerilor Morții”, *Film*, nr. 4 (30), 2020, p. 57.

8 *Op. cit.*, p. 42.

9 „Pe ecrane: *Prea mic pentru un război atât de mare*”, *Cinema*, anul VIII, nr. 2 (86), februarie 1970, p. 33.

10 *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Films after 1945*, University of California Press, Berkeley și Los Angeles, 1980, p. 358.

11 *Morfologia basmului*, traducere de Radu Nicolau, Editura Univers, București, 1970, p. 58.

12 „’69 pe platouri: *Prea mic pentru un război atât de mare*”, *Cinema*, anul VII, nr. 3 (75), martie 1969, p. 6.

■

Noapte bună, mărite prinț!

Horia Bădescu

Cu vreo două decenii în urmă m-am îndemnat a-i schița un portret, fără să mă gândesc vreo clipă că va veni o vremea în care are să ne lase pe decindea Dunării să stăm de vorbă cu Tică Dunărințiu și să-i căutăm batista piedută în apele marelui fluviu și să se piardă pe căile văzduhului, învăluit în mantia anilor. Dar curgerea vremii neoprită este. Cred însă că fugarele creionări de atunci își păstrează pe deplin actualitatea și acel portret îi rămâne fidel și acum când amurgul și-a închis pleoapa peste umbra amicului divinului Cezar și-al prințului de la Elsinore și multe dintre întrebările pe care le-a pus acestora, dar și altora, vor rămâne de-a pururi fără răspuns.

Fiindcă, în ciuda a tot și a toate, Dumitru Radu Popescu, prozatorul profund, dramaturgul strălucit, omul, a rămas același, în literatură, ca și în viață. Puternic, distant, circumspect – mai cu seamă cu cei ce nu-i erau apropiați ori avea impresia că-i intră în gradină la furat mere – cântărind lumea, ca și Monșerul, cu ochiul de fântână al țăranului și părând a se preumbla mai mult prin sine decât printre întâmplările lumii acesteia. Părând!

Pentru că, altminteri, D.R.-ul, cel adevărat, era un hămesit de spectacolul universului, pe care se amuza să-l privească, ca om de teatru ce se afla, din toate unghiurile și locurile posibile. Din lojă ca și de la balcon, din stal ca și din culise. El însuși un spectacol atunci când asculta, și știa s-o facă!, istorisirile omenești. Asculta cu urechea, cu ochii, cu gura, cu nasul, cu părul, cu pieptul, cu umerii, cu trupul întreg. Luminat de un surâs de Păcală copil. Nu e de mirare atunci că, hulpav de ascultare, era la fel de flămând să ne restituie tot ce-a înghițit, rumegat și transformat într-o lume a lui și numai a lui.

I-au plăcut parabolele, sub care ascundea, fără să ascundă, zgura și nămolul contemporaneității, și spuma subțire a metaforei. Care metaforă i-a răzbunat pe nu prea îndrăgiții poeți seducându-l mefistofelic pe înrăitul, admirabilul prozator și dramaturg să se dea în spectacol pe scena orfică.

S-a nărăvit la senectute de patima corespondenței, scriind epistole către persoane și persoaje ilustre, pe care le-a interpelat despre măreția și nemernicia omului, azvârlindu-ne sub ochi titluri năucitoare, amuzându-se, odată cu noi, de jerba paradoxurilor cu care pipăia normalitatea inexistentă a umanității. Rămânând, în fond, un cercetător al adâncului, profund și tragic.

A scris despre dor și despre frică, despre regi și măscărici, despre ape minerale și sânge, despre vânători apocaliptice și despre viscolite Ierusalimuri.

A trecut prin istorie aproape egal cu sine însuși, călare pe acel fabulos iepure șchiop legat la ieslea birtului celest. În care birt D.R.-ul s-a hotărât, iată, să-și reîntâlnească prietenii plecați întru eternitate, precum în nesfârșită și înflorită voroavă de odinioară, la o bere și o fabuloasă poveste, de care să se uluiască și îngerii. Și pe care noi ce-i rămași n-o vom mai auzi niciodată! Noapte bună, mărite prinț!

■

Dumitru Radu Popescu s-a născut în 19 august 1935 în satul Păușa, județul Bihor, din părinți învățători (mama bihoreancă, tatăl oltean); a decedat la București în 2 ianuaie 2023. Între 1942-1946 urmează clasele primare la școala din satul Dănceu, județul Mehedinți, apoi Școala Normală „Iosif Vulcan” din Oradea (1946-1949) și Liceul „Emanoil Gojdu” din același oraș (1949-1953). Între 1953-1956 frecventează cursurile Facultății de Medicină din Cluj pe care o abandonează în favoarea Filologiei, absolvind în 1961. Debut absolut cu versuri în ziarul „Crișana” din Oradea (1953). Ca prozator debutează în 1954 în revista „Steaua” cu schița *O partidă de șah*. Din 1956 este corector apoi redactor la „Steaua”. Între 1969-1982 este redactor-șef al revistei „Tribuna”, apoi președinte al Uniunii Scriitorilor din România și redactor-șef al revistei „Contemporanul” din București, până în 1989.

Membru corespondent al Academiei Române din 1997, titular din 2006. Tot din 2006 este director general al Editurii Academiei Române. Este membru al Senatului revistei „Contemporanul”.

A fost distins în repetate rânduri cu premii ale Uniunii Scriitorilor din România (1964, 1969, 1973, 1975, 1978, 1979, 1980), cu Premiul „I. L. Caragiale” al Academiei Române (1970), Premiul revistei „Contemporanul” (2012), Premiul revistei „Convorbiri literare” (2012) ș.a.

A publicat volume de (lista nu este exhaustivă): Povestiri: *Fuga* (1958), *Umbrela de soare* (1959), *Fata de la miazăzi* (1964), *Somnul pământului* (1965), *Duios Anastasia trecea* (1967), *Leul albastru* (1981); Romane: *Zilele săptămânii* (1959), *Vara oltenilor* (1964), *F* (1969), *Vânătoarea regală* (1973), *Cei doi din dreptul Țebei* (1973), *O bere pentru calul meu* (1974), *Ploile de dincolo de vreme* (1976), Împăratul norilor (1976), *Viața și opera lui Tiron B.* (I. *Iepurele șchiop*, 1980; II. *Podul de gheață*, 1982), *Orașul îngerilor* (1985), *Truman Capote și Nicolae Țic* (1995), *Paola și Francesca și al treisprezecelea apostol* (1998), *Săptămâna de miere* (1999), *Falca lui Cain* (2006), Întoarcerea tatălui risipitor (2009); Teatru: *Acești îngeri triști* (1970), *„9”* (1973), *Teatru* (1974), *Rezervația de pelicani* (1983), *Moara de pulbere* (1989), *Mireasa cu gene false* (1994), *Cimitirul de trenuri* (1996), *B. Stoker și Contele Dracula* (2000), *O batistă în Dunăre* (2001), *Cucul de fier* (2004), *Săptămâna cu o mie și una de nopți* (2004), *Ștefan cel Mare* (2004), *Nopțile săptămânii* (2005), *Un elefant se legăna pe o pânză de păianjen* (2007), *Diavolul aproximativ* (2008); Poezii: *Câinele de fo:for* (1981); Eseuri: *Virgule*, *Galaxia Grama*, *Complexul Cîrjeliei*, *Actori la curtea prințului Hamlet*, *Dudul lui Shakespeare* ș.a.

Scenarii de film: *Un surâs în plină vară* (1964, r. Geo Saizescu), *La porțile pământului* (1966, r. Geo Saizescu), *Balul de sâmbătă seara* (1968, r. Geo Saizescu), *Prea mic pentru un război atât de mare* (1970, r. Radu Gabrea), *Păcală* (1974, r. Geo Saizescu), *Duios Anastasia trecea* (1980, r. Alexandru Tatos), *Zbor planat* (1980, r. Lucian Mardare), *Mireasa din tren* (1980, r. Lucian Bratu), *Căruța cu mere* (1983, r. George Cornea), *Fructe de pădure* (1983, r. Alexandru Tatos), *Nelu* (1988, r. Dorin Mircea Doroftei), *Rochia albă de dantelă* (1989, r. Dan Pița), *Cenușa păsării din vis* (1990, r. Dorin Mircea Doroftei), *Turnul din Pisa* (2002, r. Șerban Marinescu), *„15”* (2005, r. Sergiu Nicolaescu).

Opera sa a fost tradusă în limbile: rusă, ucraineană, franceză, chineză, cehă, japoneză, engleză, estoniană, maghiară, suedeză, italiană, germană ș.a.

Grupajul *In memoriam* a fost realizat de Ioan-Pavel Azap.

Exercițiile spirituale antice și „filosofia creștină” (I)

Viorel Igna

Marele merit al lui Paul Rabbow, scrie P. Hadot, a fost acela de a arăta, în lucrarea intitulată *Seelenführung, Methodik der Exercitien in der Antike*[1], că metodă de meditație care se găsește expusă și practicată în faimoasa operă a lui Ignazio de Loyola, *Exercitia spiritualia*, își are rădăcinile în exercițiile spirituale ale filosofiei antice. Filosoful german a analizat într-o manieră sintetică diversele tipuri de exerciții spirituale practicate de către stoici și de către epicurieni, și a subliniat faptul că sunt exerciții spirituale asemănătoare cu cele întâlnite la Ignazio de Loyola.

Lucrarea lui P. Rabow a deschis în acest sens căi noi de analiză. Totodată, remarcă Pierre Hadot[2], el nu a văzut până la capăt consecințele descoperirii sale. El a legat fenomenul exercițiilor spirituale de ceea ce poate fi numit orientamentul spre interioritate, *Innenwendung*, care s-a verificat în secolul al III-lea î. I. Hr. în mentalitatea graecă, și care s-a manifestat odată cu dezvoltarea școlii stoice și epicureice. În realitate fenomenul a fost mult mai extins. Se fac deja referiri în dialogul socratico- platonic, și care se va prelungi până la sfârșitul Antichității. Fapt important, este că acest fenomen constituie esența însăși a filosofiei antice, iar filosofia ca atare a fost concepută ca un exercițiu spiritual.

Dacă Paul Rabbow, scrie P. Hadot, avea tendința de a limita extensiunea acestui fenom la perioada elenistică și romană, deoarece vede numai aspectul etic, și nu observă acel aspect decât în filosofii ca stoicismul și epicureismul; aceste școli dădeau în mod evident prioritate eticii, cu învățătura lor cu tot. De fapt, Paul Rabbow definește exercițiul spiritual ca fiind unul moral: cu exercițiul moral, ne spune el, indicăm un procedeu, un act determinat, destinat să se influențeze pe sine însuși, efectuat cu intenția conștientă de a realiza un efect moral determint; acest exercițiu este îndreptat totdeauna spre exterior, întrucât se repetă pe sine, sau este legat de celelalte cu ajutorul unui instrument metodic[3].

În cadrul creștinismului acest exercițiu moral a devenit exercițiu spiritual: Exercițiul spiritual, scrie P. Rabbow, se aseamănă ca frații gemeni, în esența și în structura sa, exercițiului moral; acest exercițiu spiritual care a fost dus la perfecțiune și la nivelul clasic din *Exercitia spiritualia* de Ignazio de Loyola aparține în propriu sferei religioase, deoarece tinde să întărească, să conserve, să reînnoiască viața întru spirit, *vita spiritualis*.

Datorită caracterului specific al spiritualității creștine, exercițiul spiritual creștin dobândește o nouă semnificație, inspirată de moarte lui Isus Hristios și de viața trinitară a persoanelor divine. Însă a vorbi de un simplu exercițiu moral, scrie P. Hadot, pentru a indica exercițiile filosofice ale antichității echivalează cu ignorarea importanței și a semnificației unui asemenea fenomen. Așa cum a remarcat și înainte P. Hadot, aceste exerciții intenționează să realizeze o transformare a viziunii despre lume și o metamorfoză a ființei. Deci au o valoare nu numai morală, ci și existențială. Nu este vorba de un cod de bună conduită, remarcă P. Hadot, ci de maniera de a fi, în cel mai bun sens al cuvântului. Deci denumirea de exerciții spirituale este în ultimă analiză, cea mai bună, deoarece subliniază că este vorba de exerciții care pun la încercare întregul spirit.[4]

Citindu-l pe Paul Rabbow, avem impresia că Ignazio de Loyola a regăsit metoda exercițiilor spirituale datorită renașterii studiului retoricii antice ce a avut loc în secolul al XVI-lea[5]

De fapt, în Antichitate, retorica nu era decât un instrument printre altele, care era în serviciul exercițiilor și care erau cele filosofice. Pe de altă parte, deja în primele secole ale Bisericii, spiritualitatea creștină a adunat ereditatea filosofiei antice și a practicilor sale spirituale, care era în același ton cu tradiția creștină în care Ignazio de Loyola și-a găsit metoda *Exercițiilor* sale.

Înainte de toate P. Hadot precizează termenul de exercițiu spiritual. Exercițiul corespunde termenilor grecești de *askesis* sau *melete*. În acest sens este necesară distincția între semnificația creștină și apoi modernă a termenului și folosirea termenului de *askesis* în filosofia antică. Pentru filosofii antici termenul *askesis* indica numai exercițiile spirituale de care am vorbit, adică o activitate interioară proprie gândirii și voinței. În continuare vom analiza mai curând receptarea în cadrul creștinismului a conceptului de *askesis* în sensul filosofic al termenului.

Faptul indispensabil, pentru a înțelege fenomenul de care ne ocupăm, scrie P. Hadot, este că creștinismul a fost prezentat de o întreagă parte a tradiției creștine, ca o filosofie.[6]

Această asimilare a început cu sciitorii creștini din secolul al II-lea d. I. Hr. Numiți *Apologiști*, și în primul rând cu Iustin Filosoful(100-163/167), *sfântul patron al filoscfilor.* Pentru a contrapune filosofiei grecești acea filosofie care în ochii lor era creștinismul, ei au numit-o „filosofia noastră”, sau „filosofia barbară”.[7]

Însă ei nu considerau creștinismul o filosofie ca oricare alta, ci ca fiind *filoscfia*. Ceea ce era împrăștiat și delimitat în filosofia greacă este sistematizat în filosofia creștină. După ei, filosofii greci n-au avut în posesie decât părți ale *Logos*-ului[8], în timp ce creștinii sunt în posesia *Logos*-ului întrupat în Isus Hristos. Dacă a filosofa înseamnă a trăi conform legii rațiunii, creștinii filosofează deoarece trăiesc conform Legii *Logos*-ului dumnezeiesc[9]. Această temă va fi reluată pe larg de Clemente Alexandrinul. El leagă în mod strâns filosofia și *paideia,* educația de ființa umană. Deja în filosofia greacă *Logos*-ul, pedagogul dumnezeiesc, era cel care educa umanitatea; creștinismul considerat o plină revelație a *Logos*-ului, este adevărata filosofie[10], care ne învață să ne comportăm astfel încât să ne asemănăm lui Dumnezeu și să acceptăm planul dumnezeiesc (*oikonomia*), ca principiu directiv al întregii noastre educații[11].

Această identificare a creștinismului cu adevărata filosofie va inspira numeroasele aspecte ale învățăturii lui Origen și care va rămâne vie în toată tradiția origeniană, în mod special la Capadocieni: la Vasile cel Mare, Grigorie din Nazianz, Grigorie din Nissa și Ioan Gură de Aur (Crisostomul). Acești autori vorbesc de ”filosofia noastră”, „filosofia completă” sau de „filosofia după Isus Hristos”. Ne putem întreba dacă o asemenea identificare este legitimă, și dacă nu a contribuit puternic la faimoasa „elenizare” a creștinismului de care s-a vorbit atât de mult. P. Hadot ne spune că prezentând creștinismul ca o filosofie, această tradiție este moștenitoarea, conștientă, a unui curent care exista deja în tradiția ebraică, în special la Filon din Alexandria[12]. Acesta din urmă prezenta ebraismul ca pe o *patrios philosophia*, filosofia tradițională a poporului evreu. Găsim același vocabular la Titus Flavius Iosephus[13].

Mai târziu când monahismul va apărea ca o realizare a perfecțiunii creștine, va putea fi prezentat și el ca o filosofie, începând cu secolul al IV-lea, de exemplu Grigorie din Nazianz, Grigorie din Nissa și Ioan Gură de Aur și în mod concret Evagrie Ponticul[14].

P. Hadot face în continuare o lungă listă de filosofi care au avut aceeași opinie. Găsim această atitudine, ne spune el, la Teodoreto din Ciro, apoi chiar Filon din Alexandria care a deschis această cale, numindu-i filosofi pe Vindecătorii care, așa cum se știe trăiau în liniște meditând la Tora și dedicându-se contemplației. Așa cum a arătat, Jean Leclercq[15], Evul Mediu latin va continua, sub influența tradiției grecești, să dea numele de filosofie tradiției monahale.Astfel un text monahal cistercensian ne spune că discipolii lui Bernard de Chiaravalle eru inițiați de el în disciplinele filosofie cerești. Iohannes Saresberiensis (Salisbury) afirmă despre călugări că filosofează în maniera cea mai autentică și cea mai dreaptă cu putință[16]

Nu se va insista niciodată prea mult asupra acestui fenomen de importanță fundamentală, ne spune P. Hadot[17], care este cel de asimilare ce are loc între filosofie și creștinism. Nu este vorba sub niciun fel de a nega originalitatea incomparabilă a creștinismului. Pe de altă parte nu este vorba de un curent istoric limitat, legat de tradiția Apologiștilor și a lui Origen. Oricum acest curent există, și a avut o importanță foarte mare, cu consecințele pe care le cunoaștem, acelea de a introduce în creștinism exercițiile spirituale ale filosofiei. Prin exercițiile spirituale s-a introdus în creștinism și un anume stil de viață, o anumită atitudine spirituală, o anumită tonalitate spirituală care nu se găsea la origini.

Acest fapt este foarte semnificativ: dacă creștinismul putea fi asimilat unei filosofii, este tocmai pentru că filosofia însăși era înainte de toate *un mod de a fi, un stil de viață.*

Așa cum s-a mai spus aici, atitudinea fundamentală a filosofului stoic era conceptul de *prosophé,* atenția acordată sinelui individual, atenția acordată propriului sine în mod constant. Omul vigilent este totdeauna perfect conștient nu numai de ceea ce face, ci și *ce este el,* adică de poziția sa în cosmos și a raportului său cu Dumnezeu. Această conștiință de sine este în primul rând o conștiință morală, care încearcă să realizeze în orice moment o purificare și o corectare a intenționalității: în fiecare moment, comentează P. Hadot, filosoful adevărat este atent și nu admite sub niciun motiv o acțiune diferită în afara aceleia de a face bine. Dar această conștiință de sine nu este numai o conștiință morală, ci este în același timp și o conștiință cosmică: omul „atent” trăiește neîncetat în prezența lui Dumnezeu și în „amintirea Lui”, dând ascultare cu bucurie voinței

➲

Rațiunii universale și fiind în măsură să vadă toate lucrurile cu aceeași privire pe care ar face-o și Dumnezeu.

Aceasta este atitudinea filosofică prin excelență. O atitudine asemănătoare o are și filosoful creștin. Apare deja în Clemente din Alexandria, într-o frază care anunță spiritul care va dăinui mai târziu în monahismul de inspirație filosofică.

Este necesar ca Legea divină să inspire teama, în așa fel încât filosoful să dobândească și să conserve liniștea sufletească (*amerimnia*), datorită prudenței sau grijii (*eilabeia)* și atenției îndreptate spre sinele individual (*prosophe*), rămânând înainte de toate imuni la păcate.[18]

Această lege dumnezeiască, în spiritul lui Clemente, este împreună cu Rațiunea universală a filosofilor și a Cuvântului divin al creștinilor o realitate ce inspiră o anumită teamă, nu în sensul de pasiune, condamnată ca atare de stoici, ci în sensul de circumspecție, de o anumită grijă în ce privește gândirea și acțiunea umană. Această atenție acordată propriului sine, *amerimnia*, ca liniște sufletească, era unul din scopurile ce și le-a propus și monahismul.

Atenția acordată sinelui individual, *prosophé*, atitudine fundamentală a filosofului, va deveni la rândul ei o atitudine fundamentală a călugărului. În același fel Atanasius, în *Viața lui Anton*, scrisă în 357, ne povestește despre convertirea Sfântului la viața călugărească, și se mulțumește să ne spună că s-a mulțumit să-și dea o atenție mărită sie însuși. Pe patul de moarte Antonio le va spune călugărilor săi: „Să trăiți astfel, ca și cum ați putea muri în fiecare zi, dând atenție sinelui vostru individual, amintindu-vă de îndemnurile pe care vi le-am dat.[19]"

Această atenție în ce privește prezentul și împreună cu ea controlul gândurilor, cu acceptarea voinței dumnezeiești și purificarea intențiilor în raporturile cu ceilalți, comentează P. Hadot, este în ultimul rând o atitudine pur mistică.

În gândirea lui Marc Aureliu, există texte care sunt un adevărat rezumat al acestor atitudini referitoare la atenția constantă care trebuie îndreptată spre prezent și spre manifestările sale :

„În tot ceea ce faci și în orice moment, depinde de tine dacă te mulțumești cu ceea ce se întâmplă în prezent, de aceea este nevoie să te comporți cu dreptate cu ceilalți oameni, și să examinezi cu o anumită metodă reprezentările și faptele prezente, pentru a nu permite în cadrul gândirii acțiunii, nimic din ceea ce este inadmisibil[20]"

Atenția continuă asupra gândurilor și asupra intențiilor se regăsește în spiritualitatea monahală. Aceasta este paza inimii, *nepsis* sau vigilanța. Nu este vorba numai de un exercițiu al conștiinței morale: această atenție, *prosophé* îl așază din nou pe om în ființa sa autentică, adică în relația sa cu Dumnezeu; acest lucru echivalează cu un exercițiu continuu al prezenței lui Dumnezeu.

Porfir, discipolul lui Plotin, a scris, de exemplu, următoarele:

În orice acțiune, în orice operă, să fie prezent Dumnezeu ca martor și ca supraveghetor!"[21]. Aceasta era una din temele fundamentale ale necesității filosofice: prezența în fața lui Dumnezeu și în fața propriei conștiințe.

„Să nu te bucuri și să nu te odihnești decât ca urmare a unui singur lucru: să treci de la o acțiune în favoarea altora la o altă acțiune făcută pentru alții, însoțit de prezența lui Dumnezeu în mintea ta"[22]

În ce privește tradiția monahală, dogmele filosofice sunt substituite de porunci, ca reguli de viață evanghelică, adică de cuvintele lui Hristos care enunță principiile vieții creștine. Dar alături de poruncile evanghelice, regula de viață se poate inspira din învățăturile Anticilor și a primilor călugări. Așa cum am văzut, înainte de a muri, Antonio le-a recomandat discipolilor să-și amintească de îndemnurile continue ce le-au primit de la el.

Trebuie să ne amintim de căile parcurse de călugării ce ne-au precedat în bine, și să ne adecvăm lor, declara Evagrie Ponticul[23].

Poruncile evanghelice și textele anticilor se prezintă uneori în maxime și sentințe în buna tradiție filosofică, care pot fi memorizate și meditate într-o manieră foarte ușoară. Nevoii de memorie și de meditație îi corespund culegerile de texte din *Apoftegmata24* și din *Kefalaia*, pe care le întâlnim în literatura monahală. În *Kefalaia,* găsim cuvintele faimoase ale Anticilor, ale Părinților Deșertului, pronunțate în împrejurări determinate. Acest gen literar a existat și în tradiția filosofică: găsim numeroase exemple și în Dioghenes Laertios. Iar textele din *Kefalaia*, sunt colecții de sentințe relativ scurte, cel mult grupate în *centurie;* acesta este un gen literar destul de cunoscut în literatura filosofică tradițională: de exemplu acestui gen îi aparține *Ta eis eauton* de Marc Aureliu, *Sentințele* lui Porfir. Aceste genuri literare au satisfăcut nevoia de meditație.

La fe ca meditația filosofică, meditația creștină va putea să se dezvolte destul de mult făcând apel la toate metodele retoricii, cu amplificările oratorice, mobilizând astfel toate resursele imaginației. De exemplu, Evagrie Ponticul își invită în această manieră discipolul să-și imagineze propria moarte, descompunerea propriului corp, teroarea și suferințele sufletului în infern, focul etern, și, la modul contrar, fericirea celor drepți[25].

Felix Aftene *Cugetările lui Dionis*
acril pe pânză, 160 x 80 cm

Dacă până acum am văzut în ce context sunt așezate execițiile spirituale în raport cu filosofia creștină, în continuare vom face apel la un studiu extrem de important ce aparține unui filosof al religiei care a fost Erwin Rousselle, în lucrarea sa *Misterul Transformării*[26]*:*

„Lumea rațională în care trăim, este moderată în satisfacera necesităților și exigențelor naturale, fiind aplecată spre profan. Raționalismul nu este favorabil nici religiei, nici nobilității. Dar contemplația ajunge la bogăția sa plenară și la superioritatea sa asupra lumii numai atunci când se înalță până la religiozitate; la activismul exagerat, atunci când bulversează istoria"[27]

Exercițiile spirituale Erwin Rousselle le vede ca pe o serie de contemplări coordonate conform unui sistem ce reprezintă o anumită răscolire interioară. Valoarea exercițiilor spirituale constă în faptul că un asemenea antrenament metodic presupune o probă substanțială din partea sufletului, care-i dă un impuls spre perfecțiunea interioară. Sistemul exercițiilor trebuie să prezinte un dinamism pe care-l cunoaștem; și este absolut normal, scrie E. Rousselle, că toate exercițiile budhiste, islamice și creștine, să aibă un parcurs paralel, datorită ritmului impostat de *Logos*-ul divin.

Erwin Rousselle se limitează să analizeze exercițiile lui Ignazio da Loyola, care se împart în patru grade, corespondente nivelului spiritual (în patru săptămâni), asemănătoare Slujbei catolice. Prima săptămână corespunde nivelului de purificare, care este pusă în partea de introducere la Slujbă. În acest moment sunt practicate meditații asupra originii păcatului (Lucifer, Adam, Individul) și asupra Infernului. Urmează o Spovedanie generală și Iertarea. Acum apare Isus Hristos, „*Cuvântul*" dumnezeiesc și „Lumina lumii" în corespondența Marii iluminări și a lecturii Cuvântului lui Dumnezeu în cea de-a doua parte a Slujbei[28]. Viața celui care se roagă și-l contemplă pe Dumnezeu se desfășoară cu ajutorul imaginilor ce-i apar în fața ochilor.

În cea de-a treia parte sunt contemplate suferințele și moartea lui Isus, în corespondență cu ofertele proprii slujbei și dedicării eului empiric.

În a patra săptămână se contemplă în sfârșit Mântuirea și Iertarea, corespunzătoare transformării și Împărtășirii, adică al momentului final, cel al unirii. Prin contemplarea imaginilor este reînviat în om dinamismul propriu vieții și tot ceea ce-i corespunde.

Se cunoaște deci că izvorul energetic al tuturor preoților și călugărilor rezidă în practica exercițiilor, așa cum se-ntâmplă în alte religii; în acest sens ne putem întreba, dacă un asemenea izvor de energie, constă într-o serie ordonată de contemplări, poate să fie accesibil și profanilor? aceasta datorită faptului că este vorba de un antrenament care strânge într-o unitate toate forțele omului, îi mărește la maxim energia, în măsură să permită dispariția frământărilor interioare și a unei atitudini negative în fața vieții.

E. Rousselle răspunde afirmativ, da, poate fi accesibil, dar fără prezența Maestrului rămâne numai un deziderat. Imaginile mitice și reprezentările dogmatice proprii exercițiilor ignațiene trebuie să lase locul reprezentărilor, în așa fel încât să fie concepute într-un mod non dogmatic. Încercând să le găsim, ne vom afla în cadrul ritului consacrării. Aici E. Rousselle paragonează actul de profesare a credinței cu cele asemănătoare misterelor lui Isis în cadrul ritului „sirian". Reprezentările fiind iraționale, sunt în măsură să exprime orice

acțiune pre-dogmatică necesară pentru a se elibera de mișcările și pulsiunile subconștientului.

Un rit deloc asemănător, cu caracter legendar, face trimitere la experiențele lui Parsifal[29] în castelul nobilului Gral. Experiențele practico-pedagogice realizate având acest scop demonstrează că astfel s-a putut obține o temă ce avea ca obiect un exercițiu clasic, printr-o perpetuare a imaginilor revelatoare pentru misiunea întreprinsă. În figura cavalerului ce căuta castelul lui Gral este reprezentată în mod simbolic cea mai bună din substanțele omului occidental, cu unitatea sa cu tot, a elementului contemplativ împreună cu cel activ.

Ne vom limita în continuare, împreună cu E. Roussele, să relevăm pe scurt ritmul vieții parcurs de Parsifal și vom demonstra cât de utilă este această temă pentru practica exercițiilor spirituale care înseamnă un impuls pe calea perfecțiunii și unirii cu ființa divină.

Note

1 P. Rabbow, *Seelenführung, Methodik der Exercitien in der Antike*, München 1954.

2 Hadot Pierre, *Esercizi spirituali e Filosofia antica*, Einaudi, Torino 1988, p. 69.

3 P. Rabbow, op cit., p. 18.

4 Ibid., p. 30.

5 Ibid., pp. 301 și 306.

6 P. Hadot, op. cit., p. 71.

7 Iustin Filosoful, *Dialogo con Trifone*, 8, I. (*Dialogus cum Triphone Judeo*), în PG, vol. VI, coll. 471-79.

8 Ibid. *Apologia secunda pro Christianis*, 13, 3.

9 Iustin Filosoful, *Apologia prima pro Christi*, 46, 1,4.

10 Clemente din Alexandria, *Stromata*, I, 13, 57, I-58, 3, (PG, voll. VIII-IX).

11 Ibid., II, 52, 3.

12 Filon din Alexandria, *Legatio ad Caium*, cap. I56 și 345; *Vita Mosis*, II, 216; *De vita contemplativa*, cap. 26.

13 *Antiquitatum iudaicarum libri*, I8, II și 23, în *Flavi Iosephi Opera*, ap. Weidmannos, ed. Niese, Berolini 1955, 7 voll., vol. 4, pp.142 și 144.

14 Ioan Gură de Aur, *Adversus oppugnatores eorum qui vitam monasticam inducunt*, III, 13, coll.372 (PG, vol. XLVII, coll. 319-86).

15 Jean Leclercq, *Pour l'histoire de l'expression philosophie chrétienne*, în „Melanges de Science Religieuse", IX, 1952, pp. 221-26.

16 Givanni di Salisbury, *Policraticus*, VII, 2I, în PL , vol. CXCIX, 696.

17 Hadot P., *Exerciții spirituale*, op. cit., p. 73

18 Clemente di Alessandria, *Stromata*, cit. II, 20, I20, I.

19 Atanasio, *Vita di Antonio*, În PG vol . XXVI, 969 B.

20 Marco Aurelio, *I ricordi*, VII 54.

21 Porfir, Scrisoare către Marcella, ed. W. Potscher, Brill, Leiden 1969, cap. 12, p. I8 10.

22 Marc Aureliu, *I ricordi*, VI, 7

23 Evagrio Pontico, Capita practica ad Anatolium, în PG vol XL, coll. I 219-252.

24 P. Hadot face trimitere la articolul *Apophtegma*, din *Reallexikon fur Antike und Christentum*, vol. I, 1950, pp. 545-50 (Th Klauser).

25 Evagrio Pontico, *Apofthegmata Patrum, în* PG, vol. LXV, I73, A-B.

26 Rousselle Erwin, *Il Mistero della Trasformazione*, Fratelli Bocca editori Milano, 1951.

27 Ibid. p. 23.

28 Trebuie remarcat că este vorba de Slujba catolică înaintea *Conciliului Vatica II*.

29 Parsifal, celebrul personaj din ciclul arturian, aparținând cavalerilor Mesei Rotunde.

■

Homo Universalis (I)

Vasile Zecheru

...considerată ca o colecție de probleme diverse și de soluții și mai diverse, ea (filosofia modernă, n.n.) nu este altceva decât o philosophia garrula, o filosofie a lui a vorbi...

*

Această philosophia perennis, preluată de la greci de arabi, de evrei, de scolastici, este deci philosophia prima, ea fiind o "theorie" a primelor principii.

*

Spre deosebire de Descartes, care din cercetarea tuturor științelor ajunge să constate ignoranța lui, Socrate, tot printr-o cercetare metodică, ajunge la o certitudine: Știu că nu știu! [...] Socrate acceptă astfel [...] un principiu care va face carieră odată cu Platon și Aristotel, și anume: eu știu, deci sunt capabil de știință.

Anton Dumitriu

Încă din prefața cărții sale, intitulată inspirat *Homo universalis. Încercare asupra naturii realității umane*, Anton Dumitriu surprinde și impresionează nu doar prin proclamarea unui țel insolit și de o subtilitate metafizică aparte, ci și prin abordarea deosebit de ingenioasă în ceea ce privește fixarea categorială și conceptuală a subiectului pe care și-l propune. Așadar, ideea de om perfect stă, acum, sub lupa autorului nostru și de jur-împrejurul acestui obiect de studiu își va edifica el întreaga sa demonstrație, anume orchestrată spre a evidenția profunzimile înțelesurilor pe care le vede, cu ochiul minții sale, în tradițiile autentice, precum și degenerescența constantă a filosofiei care, treptat și irevocabil a parcurs drumul de la *philosophia perennis*, metafizica autentică, la *philosophia garrula*, o filozofare a lui *digitur* fără obiect unic de studiu, relativizând și contestând neîncetat. Concept fundamental și de maximă cuprindere exprimând atributele și relațiile esențiale ce se pot aduna în jurul idealului de om perfect[1], *sophos*-ul – omul deificat din antichitatea elenă – este reprezentat de către Anton Dumitriu în rând cu omul veritabil din China (*chen-jen*), omul eliberat din India (*jivan-mukta*) și omul suprem din iudaism (*adam-elyon*). Islamul, la rându-i, a avut sclipirea să-l numească pe acest om întreg, întregit, integru – *homo universalis* (de unde și titlul lucrării antondumitriene) –, în timp ce creștinismul medieval își va fi apropriat un reper dual întru devenirea omului, întruchipat prin tantdemul alcătuit din cavaler (conștiința regală a iubirii și ordinii universale) și sfânt (conștiința prezenței divine și a miracolelor inexplicabile).

Remarcabil și ingenios edificiu livresc, volumul *Homo universalis* ilustrează, înainte de toate, altitudinea intelectuală a autorului și reprezintă, neîndoielnic, o sinteză ce integrează câte puțin din toate lucrările sale anterioare care se circumscriu tematicii ezoterico-sapiențiale.[2] În preambului cărții, Anton Dumitriu îl introduce cu solicitudine pe cititor într-o vastă și fascinantă problematică, subtilă și complexă, deopotrivă, pe care, cu delicatețe, o propune spre analiză și elucidare pentru ca, în final, să formuleze un rezumat,[3] ca ancoră și ca aviz prealabil pentru cei ce nu vorbesc curent limba română. Între aceste două repere ce punctează începutul și sfârșitul lucrării se desfășoară cele douăsprezece capitole, unul mai captivant decât celălalt – trepte ale demonstrației geometrice pe care Anton Dumitriu o etalează cu desăvârșire susținând, prin aceasta, enunțul problemei așa cum rezultă el din chiar titlul volumului.

În beneficiul unei prezentări succinte a traiectului tradițional către statutul de *homo universalis* și a înțelesurilor ce se grupează în jurul acestui ideal, am grupat primele trei capitole într-o secțiune *ad-hoc* menită a rezuma tematica și a delimita etapele ce se impun a fi parcurse pentru o corectă receptare a mesajului profund pe care Anton Dumitriu l-a încifrat în demersul său. În această logică, primele două capitole asigură, cumva, premisele în funcție de care, în cel de-al treilea capitol, se prefigurează o concluzie provizorie ca treaptă firească a planului logic pe care autorul îl desăvârșește cu măiestrie sub privirile cititorului.

În reprezentarea lui Anton Dumitriu, diferența subtilă și greu de sesizat dintre *philosophia garrula* și *philosophia perennis*[4] pare a fi însuși nodul problemei care, odată dezlegat, luminează reperele fundamentale ce definesc conceptul de *homo universalis* așa cum a fost acesta înțeles de gânditorii din antichitatea greco-latină și nu numai. Încă din anii de început ai erei creștine, dezordinea se instalaseră în ceea ce inițial s-a numit *philosophia perennis*, adică receptarea directă și ne-mediată a Adevărului de către omul anume pregătit; spirite luminate ale acelui timp (Plutarh, Clement al Alexandriei, Diogenes Laertios...) au lăsat referiri și verdicte neliniștitoare privind *...amestecul heteroclit de idei și concepții* care alcătuiau, pe atunci, un conglomerat incapabil să dea sens cunoașterii umane. Mai târziu, în evul mediu, confuzia se va amplifica în mod evident, și aceasta îndeosebi pentru că gânditorii acelor vremuri încercau, cu obstinație, să justifice dogmele teologice pornind de la scrierile lui Platon și Aristotel; spune Anton Dumitriu: *Dacă se cercetează filosofia scolastică, se vede că ea se păstrează pe aceeași linie a grecilor, de a specula (reflecta) problemele puse în mod indefinit, chiar dacă anumite limite nu puteau fi depășite prin soluțiile ce se dădeau.* (Dumitriu, 1990, pp. 14-16)

Pentru a fixa domeniul intitulat *philosophia garrula*, Anton Dumitriu dezvoltă cu ingeniozitate o argumentație coerentă despre diversitatea concepțiilor filosofice actuale, precum și despre lipsa unui obiect unic de cercetare în această materie. Așa se face că de la Descartes către timpurile actuale, filosofia a devenit un *bellum omnium contra omnes* din moment ce fiecare autor de sistem filosofic a negat cu vehemență tot ce s-a spus până la el și a afirmat o nouă reprezentare care, la rându-i a fost anulată și ea de către un intervenient ulterior. Astfel istoria filosofiei moderne nu poate consemna decât o continuă succesiune de ipoteze și de utopii (soluții nevalidate în plan existențial) care, uneori, nu au făcut decât să producă suferință și perturbații incalificabile în plan socio-uman (vezi marxismul, de pildă) și, în paralel, un inevitabil și aberant consum de resurse cu efecte notabile în planul echilibrului și al armoniei universale. (Dumitriu, 1990, pp. 12-16)

Ca o reacție la scolastica decadentă și sterilă, începând cu *quattrocento* și continuând, apoi, cu veacurile următoare, problematica omului este poziționată

➲

central în cadrul filosofiei, de aici decurgând o năucitoare și contraproductivă învălmășeală de idei și abordări, cum va constata cu profundă insatisfacție René Descartes, la vremea sa. Așa se face că, în absența unei preocupări coerente pentru a reflecta *Unul* (unitatea, universul ordonat și conștient de sine), filosofia devine un conglomerat de filosofări despre toate și despre nimic, un demers oarecum fără finalitate și fără sens, o *philosophia garrula* (locvace, flecară, speculativă…) care nu-și propune defel scopuri operative și viabile în plan ontologic, ci doar vorbește obositor despre… Anton Dumitriu consemnează însă și unele eforturi remarcabile îndreptate către regăsirea unității filosofiei pentru a se reveni, astfel, la venerabila și originara metafizică așa cum se prezenta ea în antichitatea elenă, spre exemplu, când aceasta se distingea anume prin obiectul său unic de studiu – principiile prime – fiind declarată, din această rațiune, regina neîncoronată a științelor și, concomitent, arta artelor. În epoca modernă, mari gânditori ai omenirii s-au concentrat pentru a regăsi unitatea pierdută a filosofiei și pentru a da coeziune întregului demers.

Gottfried Leibnitz, de pildă, a avut ideea constituirii unei enciclopedii care să reprezinte o cheie de boltă menită a conferi integralitate ansamblului științelor și, prin aceasta, o coerență întregului și, cumva, o direcționare unitară a efortului ulterior de cercetare. Celebrul filosof și matematician german promovează ca metodă ceea ce el numește *calculul logic* – o algoritmizare matematică alcătuită din operațiuni logice și reguli de efectuare a acestora prin care se obțină teoreme demonstrabile. Proiectată în scopul concilierii tuturor gânditorilor lumii în cadrul unei doctrine unice, enciclopedia lui Leibnitz se dovedește a fi, însă, o imensă utopie, ea adăugându-se altor sisteme filosofice similare care au fost în vogă, la un moment dat. Sub o formă diferit elaborată și prezentată, ideea lui Leibnitz va fi reluată, mai târziu, de către Arthur Schopenhauer care vedea filosofia ca pe o sinteză a științelor având ca misiune să formuleze un enunț abstract despre esența universului în cadrul unui sistem al științelor. (Dumitriu, 1990, pp. 17-18)

Mai târziu, G. W. F. Hegel se arată și el preocupat în legătură cu o reprezentare corectă și mai precisă a obiectului filosofiei; Hegel are în vedere, în acest sens, o abordare istorică destinată a evidenția succesiunea cronologică a ideilor care, prin ea însăși, ar fi relevat *…relația strânsă între ce a fost, ce este și ce va fi […], șirul spiritelor nobile, galeria eroilor rațiunii ce gândește, care, datorită forței acestei rațiuni, a pătruns în esența lucrurilor, a naturii și a spiritului, în esența lui Dumnezeu…* În accepțiunea lui Hegel, tradiția filosofică *…nu poate fi o colecție oarbă de idei apărute accidental și nu este o înaintare întâmplătoare.* Prin urmare, ultima filosofie apărută în panoplia unor astfel de lucrări era considerată ca produs al acestei dezvoltări, ea conținând filosofiile anterioare și prefigurând ceea ce va urma. Și totuși, Hegel nu a reușit să formuleze o definiție a filosofiei și nu a fost în măsură să precizeze care este obiectul acesteia; el a contribuit, însă, prin întreaga sa operă, la augmentarea aceei pluralități *sui generis* de filosofii pe care Anton Dumitriu o denumește, pe bună dreptate, *philosophia garrula.* (Dumitriu, 1990, pp. 19-21)

Mai apoi, pornind de la știința logicii și constatând o lipsă de direcție în ceea ce privește gândirea umană, Edmund Husserl ajunge la o admirabilă sistematizare care-i permite să reformuleze, în termeni proprii, conceptul de filosofie; el identifică astfel trei aspecte (relații) distincte în cadrul oricărui act de cunoaștere: *(i) relația psihologică existentă între reprezentări, afirmații etc (experiența cognitivă individuală a subiectului cunoscător); (ii) relația dintre lucruri așa cu este aceasta evidențiată de către știință; (iii) relația logică – legătura specifică dintre ideile teoretice.* În totalitatea lor organică, relațiile de tip logic alcătuiesc *logica teoretică* sau *logica pură*, aceasta având ca problematică proprie identificarea și expunerea obiectelor din sfera idealului. Înaintând pe această cale, Husserl ajunge să definească *metoda fenomenologică* (pe scurt, fenomenologia[5]) și, mai departe, intuiția intelectuală sau intuiția pură (intelecția) ca fiind instrumentul de mare finețe prin care ființa gânditoare poate avea acces la adevărul apodictic.[6] Deși valoroasă sub aspect conceptual, fenomenologia lui Husserl nu a reușit să centreze, totuși, dezbaterea seculară constituită din jurul întrebării *Ce este de fapt filosofia*? La scurt timp de la moartea celui care a lansat teoria, *metoda fenomenologică* a devenit, și ea, o pagină de istorie ca toate celelalte filosofii care au precedat-o. (Dumitriu, 1990, pp. 22-25)

Continua umanizare a cunoașterii a condus la o tot mai pronunțată lărgire a prăpastiei dintre viața curentă și cunoașterea propriu-zisă și astfel, omul de rând s-a văzut strivit în interiorul unei dileme insuportabile care avea, pe de o parte, verdictul ininteligibil pronunțat de către un savant și, pe de altă parte, discursul învăluit în speranță deșartă, venit dinspre arealul mistico-teologic. Această situație a condus, între altele, la o mobilizare fără precedent a marilor gânditori în ceea ce privește *vinovăția* limbajului uman care, prin natura sa, nu poate fi decât limitativ, predispus diverselor interpretărilor și, ca atare, incapabil să caracterizeze realitatea contradictorie și paradoxală. Limbajul nu reușește să țină pasul cu jocul ideilor și nu are cum să exprime existentul în integralitatea sa. *A voi să faci natura să încapă în știință* (prin limbaj, n.n.), *ar însemna să făci să intre întregul în parte!* – va afirma Henri Poincaré. La rândul său, Martin Heidegger se vede nevoit să admită că, de fapt, filosofia modernă nu este altceva decât o *… modalitate privilegiată de a spune…* cu alte cuvinte, deși cunoașterea decurge din *noûs* (gândire), *logos*-ul este cel care o exprimă (prin cuvinte) și, astfel, din această determinare se nasc toate aparențele, iluziile și neînțelegerile care, sub o formă sau alta, ocultează realitatea. (Dumitriu, 1990, pp. 25-30)

Așa cum susține Anton Dumitriu, în contrast evident cu *philosophia garrula*, *philosophia perennis* este metafizica prin excelență – *o știință deosebită de toate celelalte științe, cea mai prețioasă…, filosofia primă, …o theorie a primelor principii.* (Dumitriu, 1990, pp. 39-43) *Philosophia perennis* este cunoașterea care pune în centru preocupărilor sale Principiul[7] (*Arché*) – cauza cauzelor, izvorul realității, imboldul originar al existenței… În esență, metafizica reprezintă o cunoașterea a *Tot ceea ce este, Ființa*[8], cum spunea Platon, a Întregului văzut ca sistem ierarhizat și ordonat de sisteme în care logica existențială a inferiorului constă în a servi superiorul care-l conține organic, de altfel; în derularea acestui demers ontologic nu pot fi acceptate limitări, axiome cu rol constrângător sau formulări preconcepute, oricât de cuprinzătoare și de lejere ar fi acestea în exprimarea lor formală. Metafizica este, așadar, învățătura tradițională care cercetează Principiul (ca *primum movens*) căutând semnificațiile ultime ale acestuia și sensul întregii devenirii, al transformării *continuum*-ului spațio-temporal.

Principiul metafizicii este, așadar, o gândire – mintea, *mens, regina moderatrice omnium rerum* (regina care guvernează toate lucrurile); există, prin urmare, o *Mens* – Mintea universală ordonând universul și, *de-o ființă* cu Aceasta (având, așadar, aceeași natură), un intelect creator (*mens creatrix, noûs poietikos*) sădit în ființa umană. Pe de altă parte, după o lungă perioadă de timp când s-a perpetuat confuzia dintre *sophia* (înțelepciunea) și *philosophia* (iubirea de / aspirația către înțelepciune) pare oarecum firesc să se fi trecut de la un mod de a fi (*inesse*) la o simplă vorbire despre… (*digitur*). Și astfel *philosophia perennis* (metafizica trăită la propriu) a degenerat treptat în *philosophia garrula* (o filosofie a vorbelor); distincția esențială dintre cele două filosofii constă în faptul că prima dintre acestea urmărea inclusiv o realizare ontologică a aspirantului, înălțarea lui pe o spiră existențială superioară, pe când cea de-a doua se complace în a se menține doar la nivelul speculației, din această cauză ea fiind incapabilă să confere devenirii și construcției socio-umane un sens general în acord cu ordinea / armonia universală.

Timp de secole, Occidentul a ignorat *philosophia perennis* ca sistem tradițional de gândire ceea ce a condus la consecințe dintre cele mai dezastruoase (crize de tot felul, războaie, revoluții sângeroase…); în ultima perioadă, însă, tot mai numeroși sunt cei care contestă *patern*-ul ateist-materialist occidental și, în genere, modernitatea anarhică decurgând dintr-un algoritm de gândire raționalist și scientist. Critici importante au fost formulate, în acest sens, de către așa-numiții perenialiști, gânditorii de factură tradițională[9] care consideră că, în esență, societatea occidentală reprezintă o anomalie a istoriei, o deviație periculoasă de la principiile universale. Rezumând aceste critici, Anton Dumitriu se referă la următoarele aspecte imputabile filosofiei occidentale: *(i)* absența principiilor care produce, prin ea însăși, o lipsă de sens a întregii construcții socio-umane; *(ii)* teoria cunoașterii s-a substituit cunoașterii înseși exacerbându-se astfel rolul speculativ, discursiv, în detrimentul celui operativ; *(iii)* actul filosofic s-a oprit la existență (nu a trecut dincolo de ontologie) și, ca atare, nu are efect în plan etic-formativ; *(iv)* este ignorată intuiția intelectuală pură ca act de cunoaștere directă, imediată.[10] (Guénon, 2013, pp. 11-31)

Dar, în fapt, ce înțelegea Aristotel prin *Metá tá physiká* adică, într-o traducere fără prea mari pretenții, *Cele de după (de dincolo de) fizică*? De la această întrebare pornește Anton Dumitriu în investigația sa și astfel ajunge el într-o *terra incognita* bântuită de interpretări, ipoteze și numeroase alte necunoscute. Sunt identificate, totuși, trei mari dificultăți menite a obtura înțelegerea, de către omul modern, a semnificațiilor profunde și acest lucru poate clarifica într-o oarecare măsură; dificultăți reținute sunt: *(i)* conciziunea extremă a textului aristotelian, scrierea Stagiritului fiind, în esență, un comprimat rezumativ; *(ii)* cartea conține unele contradicții ce se cer a fi soluționate pentru ca astfel mesajul să fie coerent și să alcătuiască un întreg organic; *(iii)* textul, în sine, este conceput într-o abordare acroamatică (esoterică) spre a fi explicat ulterior aspirantului de către un maestru, cunoscător al subtilităților în materie.

Numeroasele obstacole pe care un cercetător le întâmpină în ceea ce privește clarificarea operei aristoteliene la care se adaugă mulțimea interpretări posibile au făcut ca dezbaterile asupra acestui subiect să fie încă actuale și mult prea departe de o finalizare. Immanuel Kant, de pildă, vorbea, la un moment dat, despre *…abisul fără fund al metafizicii…* și despre *…caracterul futil al pretențiilor de cunoaștere* (metafizică, n.n.) *despărțită de lumea condiționată a experienței…* (Durant, p. 266; Kenny, 195). Heidegger, la rându-i, își manifesta neîncrederea privind înțelegerea de către Kant a conceptului în dimensiunea sa profundă, tradițional-autentică și, în contrapartidă, susține că, termenul în cauză viza, de fapt, filosofia primă, aceasta fiind concomitent, și cunoașterea existentului ca existent, dar și cunoașterea esenței cele mai eminente a

existentului care determină realitatea în întregul ei. (Dumitriu, 1990, p. 40)

Ca un corolar al prezentării celor două tipuri de *philosophia*, cel de-al treilea capitol al lucrării lui Anton Dumitriu, denumit inspirat *A ști și a nu ști*, scoate în evidență o diferențiere semnificativă și deosebit de subtilă între gândirea lui Socrate și cea a lui René Descartes pornind de la cele două dictoane celebre pe care aceștia le-au proclamat cu privire la capacitatea ființei umane de a cunoaște realitatea. Socrate (exponent al *philosophia perennis*) a afirmat *Eu știu că nu știu!* – demonstrând, prin aceasta, o certitudine, în timp ce Descartes (considerat a fi intemeietorul raționalismului modern, *philosophia garrula*) a declarat simplu, *Eu nu știu!* – pledând astfel pentru incertitudine și imposibilitatea omului de a-l cunoaște pe Dumnezeu și Universul și recunoscând, ca atare, neputința lui de a conferi un sens cunoașterii umane.

Metafizica antică elenă este, oarecum, unul dintre cele mai puternice stimulente intelectuale, pe care lumea l-a cunoscut de-a lungul existenței sale din moment ce, iată, reușește să incite cunoașterea chiar și în prezent. Desigur, la începuturile sale, metafizica era strict orală și intuitivă, ea generând, mai curând, o viziune mai pătrunzătoare și întrezărind, prin aceasta, un sens general al devenirii întru Ființă. Treptat, această filosofie primordială a devenit din ce în ce mai rațională și, ca atare, mai rigidă, mai precisă, predispusă la solidificare, fixitate și sistematizare, dar și la o continuă fragmentare, sub toate aspectele. Spiritul elen din antichitate avea, dimpotrivă, un soi de exactitate superfluentă și o logică ascuțită cercetând cu suplețe realitatea, lumea și ființa umană, deopotrivă.

Note

1 La gradul cinci al Ritului Antic și Acceptat, aspirantul primește titulatura de Maestru perfect iar atelierul masonic în cadrul căruia se perfecționează acesta se numește Lojă de perfecție (perfecționare).

2 *Philoscphia mirabilis* (1974), *Alétheia. Încercare asupra ideii de adevăr în Grecia antică* (1984), *Culturi eleate și culturi heracleitice* (1987).

3 În limba franceză, *Résumé* și în limba engleză, *Abstract*.

4 Cel creditat că utilizează în premieră această sintagmă este Augustinus Steuchus Eugubinus (1497-1548) în lucrarea sa *De philoscphia perenni* (1540); prin expresia în cauză, el desemna metafizica antică elenă lăsată posterității de către Stagirit și transmisă nealterată, pe fondul ei, de scolastica evului mediu.

5 Utilizat inclusiv de către Platon, termenul *phainómen* (literar – *ceea ce apare*, concret – lucrul ce poate fi cunoscut senzorial) este contradictoriu cu *noúmenon* (lucrul în sine, lucrul cunoscut doar prin intermediul intelectului).

6 Cu sensul de adevăr absolut, indiscutabil, care exclude posibilitatea vreunei opoziții.

7 Anton Dumitriu menționează trei principalele înțelesuri ale acestui termen: *(i)* început, origine; *(ii)* punct de plecare, capăt, extremitate; *(iii)* comandă (*primum movens*), autoritate, putere. (Dumitriu, 1990, pp. 61-62)

8 După Aristotel, *Ființa* este sesizată prin cunoașterea universalelor și se prezintă ca: *(i)* esență - ceea ce este; *(ii)* cantitate - mărimea; *(iii)* calitate - alcătuirea; *(iv)* relație - conexiunea; *(v)* loc - unde; *(vi)* timp - când; *(vii)* situație - în ce stare; *(viii)* posesie - ce conține; *(ix)* acțiune - ce face; *(x)* pasiune - ce suferă. (Dumitriu, 1974, p. 107)

9 Cel mai reprezentativ dintre aceștia este, indubitabil, René Guénon; lui i se alătură Julius Evola, Ananda K. Coomaraswamy, Frithjof Schuon, Michel Vâlsan și alții.

10 Anton Dumitriu acceptă, în parte, această critică perenialistă dar, în egală măsură, formulează și unele obiecțiuni.

■

Mesianism și vocație individuală

A.I. Brumaru

O istorie națională consemnând doar momentele glorioase al nației este cu putință, dar aceasta dacă nu prejudiciază, nici nu va îndemna la autentice acte recuperatorii: fără febră și tensiuni agonale, trupul bolnav nu se apără. Sunt lucruri cunoscute. Dar istorii de acest fel se compun mereu, unii dintre megieșii noștri excelează: vor fi fost adică năvălitori, în epoca migrațiunilor, cu un crescut indice de primitivitate, ei își vor spune însă că au fost blajini, lucrători, i-au învățat pe aborigenii peste care au căzut cu strigăt agricultura (de parcă în stepe creștea porumbul!), meseriile, prin urmare tocmai ei i-au instruit întru așezare. Sunt alții apoi, care, pasă-mi-te, n-au ieșit învinși din nicio bătălie, au fost necontenit învingători – își ascund constant răutățile și viclenirile și nu suflă o vorbă deja despre dispariția lor din orizontul etnomorfologic (devenind adică printr-o hibridare accentuată și de durată popoare noi – cultural și chiar fizionomic). Și așa mai departe. Din nefericire, pământenii noștri și-au alcătuit și ei în istorie o biografie aidoma, tăcem (vasăzică), precum știutorul de propria-i slăbiciune, despre neajunsuri și poticneli, ne consemnăm numai izbânzile, trecem încă interesați pe lângă rătăciri, iar când totuși le ivim cerem compătimirea celorlalți. Nu acesta va fi fost însă cazul cu Constantin Rădulescu-Motru, în etnofenomenologia sa inițiată în deceniul III din secolul trecut: o lucrare menită trezirii energiilor naționale, întemeiată pe *filoscfia liberală a personalismului energetic*. Ca și el, în gândirea românească interbelică, au fost și alții, nereticenți când dădeau, în cercetare, și peste slăbiciuni și neputințe, exemplul principelui D. Cantemir nu va fi fost, iată, uitat.

Unitățile etnice și culturale sunt la C. Rădulescu-Motru incontestabil reale. Ele sunt structurări anume de funcții sufletești interindividuale, similare organizării de conștiință a unui individ dintr-un grup de funcțiuni care, toate, lucrează în interiorul aceluia. Există o unitate sufletească a culturii adunată din rezultatele materiale ale muncii săvârșite de petrecerea generațiilor, suprapuse unității ce a reunit, la rândul ei, inteligența și proiecțiunile ei organice. C.Rădulescu-Motru își susține ipotezele apelând la psihologia experimentală a lui Wilhelm Wundt. Dar, mai spune el, defel tulburat de vreo trufie, din compunerea vieții sufletești a unei societăți valabile sunt doar „bunurile care au actualitate". Fiind atașată de aplicabilitatea imediată, cu un simț al concretului social și al mijloacelor de rectificare eficientă, Rădulescu-Motru nu crede în *actualitatea* unor componente ale structurii psihoetnice a *românescului*.

În *Personalismul energetic* (o filosofie liberală axată pe valențele și vocația individului), filosoful reia și problema *personalității etnice*[1]). Această personalitate, preciza el la 1927, se numește însă *cultură*: „este pur și simplu prelungirea aptitudinilor psihofizice ale popoarelor". S-ar explica prin „fondul fizic al poporului luat ca totalitate". C. Rădulescu-Motru scrie: „În acest fond fizic intră nu numai atavismul adunat în materia organică a populației, ci și solul cu întreaga lui rețea de energii. În fiecare cultură de popor se răstrânge, variindu-se după aptitudinile muncii, bucata de natură pe care poporul o trăiește. Râul, ramul, tot ce mișcă într-o țară este prieten numai poporului care o locuiește, după cum zicea poetul Eminescu. De la sedimentele care construiesc pământul călcat în picioare, până la straturile de celule așezate în creierul cu care se naște copilul; de la pietrificatele urme ale străbunilor care zac în morminte, până la îndrăznețele gesturi cu care tânărul anticipă viitorul, toate în viața unui popor se leagă și se explică. Personalitatea poporului este structura energiilor lui psihofizice; este un moment strict determinat de întreaga evoluție a naturii".

Cum stau din acest punct de vedere românii? Ar sta în bună parte sub puterea personalismului anarhic în care domină capriciul eului. Satul românesc, care e mai curat în ordine etnopsihică, ia și el parte la acest personalism: numai că în sens negativ; prin imobilitatea eului său. Imobil și

➲

Felix Aftene — *Complexul lui Oedip*, ulei pe pânză, 80 x 150 cm

necontribuind la cultură, numai satul, la români, are ceea ce se cheamă o personalitate etnică (neavând și una energetică): deci, continuând natura, poate să creeze, peste natură, o formă de energie. Este încă „o rezervă obloșită sub pământ". Și filosoful, entuziasmat (pe bună dreptate) de personalismul energetic european, încheie acum astfel: „Dacă această rezervă ar ieși la lumina zilei!"

Dar ce e spiritualitatea? se întoarce C. Rădulescu-Motru, în 1938, la buna întrebare. Dorind, firește, a o defini pe aceea românească, spre a garanta și în felul acesta existența poporului român ca națiune. Într-o spiritualitate sunt cuprinse idei și sentimente, dar în special, apasă gânditorul, un complex de interpretări simbolice, „prin care societatea unei epoci își justifică credința într-o ordine perfectă și eternă, pe care ea este sortită a o realiza pe pământ". Ce va fi fost la alții scepticism devine la Rădulescu-Motru „o înțelegere bazată pe înțelegere și discernământ". Spiritualitate au popoarele care exprimă o credință în ordinea desăvârșită, în staotnicie (stat), în etern. Istoricește, formele acestei credințe au fost, la toate semințiile, morale, estetice, științifice, îndeobște religioase și, încă și mai mult, în domeniul vieții sociale și politice.[2] Modelul de spiritualitate constituit în secolul XIX s-a dovedit necorespunzător (la reacțiunile trezite de eclesiologia creștină, în mișcarea romanticilor etc.). Națiunile nu sunt numai „totalități sumative de indivizi în cadrul cel larg al omenirii". Noua conștiință națională „pleacă de la credința că fiecare națiune formează o existență de sine stătătoare, având-și istoria și destinul propriu. Națiunile nu cunosc istorie universală. Poporul în care s-a trezit conștiința națională, devine o înfăptuire unică în care s-a cristalizat o finalitate. Cu întreaga lui constituție biologică și cu tot trecutul său poporul devenit națiune își are destinul său, deosebit de al celorlalte națiuni... Națiunile sunt compuse din indivizi, dar indivizii care compun națiunile, n-au existență spirituală pentru ei înșiși; ei sunt în funcție de finalitatea totalității naționale; sunt purtătorii diverselor aptitudini înnăscute ale națiunii lor. Nimic nu se creează din energia individuală: fiecare individ luat în parte este un neisprăvit; toți la un loc constituie încă realitatea națională, singura cu rol istoric. Nu există, prin urmare, om mare și om mic, ci există vocațiuni reușite sau nereușite, împinse să se realizeze în ființa națiunii". [3]

Ca expresie a națiunii, statul se formează după finalitatea energetică a aceleia. Direcțiile de constituire pretind în chip fatal reabilitarea tradițiilor și a instituțiilor de obârșie, autohtone, a caracterului biologic și etnic al poporului. Aci a crea înseamnă a continua lucrarea inițiată de sufletul colectiv; adică a-i realiza vocația și destinul; vocație și destin românești.[4] Aceasta înseamnă voința de a asigura viitorul neamului nostru, o vocație probabil nativă.

Emil Cioran a vorbit în această ordine, mai târziu, de lipsa mesianismului la români, o neputință remarcabilă, vinovată de căderea acestora pe scara europeană. (Însinguratul și dubitativul se bucura totuși odată găsindu-și confirmarea la un Ion al Mumii de acasă; acesta, rusticanul, va cădea la pământ în fața filosofului perplex, strigând: „Doamne, iartă-mă că sunt român!"[5] C. Rădulescu-Motru se ocupă și el de chestiune. Mesianismul e discret, nu este clamație, nu e defel patetic – cum va fi receptat, în tinerețea sa neagră, insomniacă Emil Cioran. Se manifestă mai degrabă punctual, momentele pot fi rare, nu orice faptă – cu un mai întins ori mai neînsemnat ecou istoric – e și înmuiată într-o sevă mesianică; nu oricare e menită să clatine stâlpi, să schimbe configurații. Când se manifestă, mesianismul – zice Rădulescu-Motru – e o lucrare a poporului întreg, iar nu o vocație individuală. Acest lucru – subliniază el – este dovedit de „faptele istorice", popoarele își conservă, cum s-a observat, esențele, ca și nestăpânirile; e vorba, desigur, de popoarele însemnate, cu rădăcinile în sol, iar nu în nisipurile mișcătoare ale deșertului. Mesianismul nu se afișează orișicând, adaptările pe care ți le impune o istorie nefavorabilă nu modifică structural nici o națiе. Un exemplu e, iată, poporul evreu, cuvintele gânditorului român despre acesta[6], datate 1932, reapar și astăzi la psihoistoricianul Howard F. Stein[7]. Răspândit peste tot și instabil geografic datorită invaziilor, evreul e supus influențelor de tot felul, va fi îndemnat pentru a supraviețui, la efortul dureros al rezilienților, adaptărilor succesive: în Anglia ia obiceiul insularilor și devine chiar lord, în Franța e scriitor (probabil luându-și cafeaua la „La Flore"), în război – ca să continuăm astfel – e maquisard și, mai ales, cominternist, e demnitar bolșevic în România, fusese, tot aici, și arendaș, lucrând cu oamenii locului moșii mai mult sau mai puțin întinse. Nu va încerca însă niciodată o anume „adaptare": dezerțiunea religioasă. De aceea, evreul vor fi mereu o unitate. Își conservă mesianismul religios, confesional. Acesta le-a conferit prin veacuri tenacitatea, o anume dârzenie, dar și desele localizări în tragic, o ursită zbuciumată, zidul plângerii orișiunde. Elinii, ca și romanii, au avut un mesianism conciliant, l-ar fi trecut astfel, prin moștenire, și popoarelor ce s-au ivit în urma lor pe continent; e vorba de cultura și civilizația greco-romane, făuritoare de Europa modernă, spiritul acestora întinzându-se dealtminteri pretutindeni în lumea contemporană (clătinată însă astăzi de năvala de neoprit emigranților africani și asiatici).

Mesianismul, dacă nu e vocația, e strâns legată de aceasta, în opinia lui C. Rădulescu-Motru[8]. Mesianismul e ceva de felul unei atmosfere binevoitoare, prietenoase vocației, este ocazia sa prielnică; produsă, deja efectuată, vocația ajută la conservarea mesianismului, îl întărește și îl menține

Felix Aftene *Herald*
bronz, 90 x 50 x 35 cm

atunci când lumea nu e potrivită desfășurărilor sale, cînd îl primejduiește: fără Platon, mesianismul elin ar fi mai sărac; și tot astfel acela roman,schimbând pedala, în lipsa lui Caesar. Când, în același timp, gloria francezilor e umbrită, tradiția mesiancă a acestora produce printr-o sforțare biruitoare (unde o fi ea astăzi?) ivirea unei vocații ce restabilește ordinea (sic!), apar oștirile conducătorilor falnici (unde o fi Napoleon cu tunul?!). „Nu este popor care să n-aibă pregătită gata pepinierea lui de martiri ai vocației". Și mai accentuează Rădulescu-Motru: „Viața politică a popoarelor mari se constituie astfel din originalitățile vocaționale țesute pe urzeala mesianismului lor tradițional".

Cum stă, însă românul la acest capitol? În primul rând izbește aci puținătatea investigațiilor în domeniu. Fiind încă un popor în curs de formare culturală, poporul român n-a fost explorat suficient de etnologie, demografie și statistică. Nu avem încă deocamdată (din motive birocratice și de grăbită, electoralistă furtivitate) nici incursiunile pregătitoare, dificultățile metodologice au constituit, e adevărat, câteodată, piedici insurmontabile. La acestea se mai adaugă una, de ordin subiectiv: a determina ca român vocația românilor, aceasta, ne putem întreba, nu te va arunca oare sub răutățile inamicilor, într-o rea, malițioasă, înțelegere, cel puțin sub compătimire? A fost inventat și un proverb în acest sens, ne previne gânditorul nostru: „Nimeni nu e profet în țara lui!". Dar vocația e și profeție, în felul ei!

Vocația nu e totuna cu individualitatea: individualitate pot avea și animalele, recunoști adică individualitatea calului, a turmei în galop, după tropăit, după cum o recunoști pe aceea a semenului tău și prin felul în care-ți strânge mâna, moale și umed sau scurt, apăsat, cu deciziune. Firește, din firea individualității e deductibilă natura vocației. Tot așa, vocația nu se confundă cu sufletul: „nu orice manifestare caracteristică sufletului românesc ne îndreptățește fixarea vocației lui". Dacă românul e de părere că el mijlocește între Apus și Răsărit, aceasta nu e numaidecât vocația lui: câți alții nu se vor simți îndreptățiți să se creadă aidoma, rușii și bulgarii, ungurii și austriecii? A prelungi în modernitate tradiția bizantină, iar nu e defel numai vocația noastră (nefiind dealtminteri o irecuzabilă mândrie!) Rușii o revendică și ei în absolut (ridicola „a Treia Romă"!) cu ortodoxia lor de ostentație, dar și, pe urmă, cu mijloacele neortodoxe ale captărilor de orice fel (astăzi, de exemplu, atacul ilegitim și furibund în contra Ucrainei). Motivele alese pentru a defini o vocație sunt mai multe: confesiunea, ocupațiile agricole, predilecțiile – sport, politică, poezie, oratorie, mânuirea armelor etc. Așa, orice vocație ar fi cu putință. Dar, precizează Constantin Rădulescu-Motru, „unul este [...] sufletul poporului românesc în manifestările sale curat psihologice, și altul este sufletul poporului românesc în realizarea vocației sale. Vocația românilor începe de unde sfârșește psihologia românilor". La români, e convins filosoful Rădulescu-Motru, vocațiile individuale sunt puține, în comparație cu Europa. Italienii, germanii, englezii adăugînd mult la fondul etern al culturii universale. La noi „virtualitățile vocaționale se realizează aproape exclusiv prin colaboraea exclusivă a mulțimei". Aci, nepunând la socoteală excepțiile – una ar fi scriitorii străromâni fa la începutul mileniului I, de care filosoful, se pare, nu avea cunoaștere – omul românesc se sacrifică mai degrabă pentru ideea religioasă, pentru ideea națională, nu însă *pentru originalitatea personală*,

în primul rând. Timp în care Occidentul vădește în snop genii individuale care lasă urme adânci, recognoscibile după secole. Noi ne mulțumim cu ploile mărunte. Rezumând, pe români i-a legat de eternul spiritual al culturii numai lucrarea anonimă a mulțimii. Aceasta a produs totuși valori însemnate, le simțim, firește, în primul rând noi înșine: o limbă cultă cu lucrarea iute și iscusită, o prodigioasă artă populară, apoi, scrie gînditorul, „o organizare politică solidă, judecând după împrejurările în care am trăit". Ne-am ales față de Europa vestică un alt fel de activitate: acolo un proces de neîntreruptă personalizare a energiei, cu ridicate consecințe în cultură și civilizație; aici, la noi, „prin sufletul colectiv al mulțimei".

În viziunea lui C. Rădulescu-Motru, remediul ar fi o grabnică europenizare (deceniul 8 din secolul trecut aducînd și la noi parteneriate excepționale euroatlantice și paneuropene). Ne-ar trebui însă mai mult de atât: un entuziasm pentru europenizare (aceasta va fi lipsit și la 1931, constată dezamăgit autorul; astăzi, din nou, piedicile puse de Austria, cu complicitatea vădită a Rusiei și acoliților de oriunde, la apel răspunzând și coloana cincea, remarcabilă, din țară). Europenizare – aceasta înseamnă *amplificarea vocațiilor individuale*, ele sunt „pârghiile nesesare progresului omenesc". Fără de ele, popoarele sunt condamnate la stagnare și așteptare, la o neutralizare a conștiinței. Trebuie așadar adusă la timpi rapizi funcțiunea conștiinței, aceasta chemând tocmai *adâncirea rolului personalităților*. Odată făurită cultura anonimă, ea trebuie interpretată, înțeleasă doar ca o perioadă de tranziție, nu e faza finală. „Europenizarea noastră ar fi trebuit să înceapă cu punerea în valoare a vocațiilor individuale". Această punere în valoare, să recunoaștem, e încă actuală.

Note.

1. Constantin Rădulescu-Motru, *Personalismul energetic și alte scrieri*, Editura Eminescu, București, 1984.
2. „De câte ori se organizează ceva pe pământ din punct de vedere social și politic, se are totdeauna în vedere o ordine perfectă și eternă [...] Toate sistemele mari de gândire, în materie socială și politică, sunt de fapt spiritualități, adică justificări pentru anumite credințe", constată filosoful.
3. C. Rădulescu-Motru, *Op.cit.*.
4. „Românismul, adaugă C. Rădulescu-Motru – aduce cu el sufletul unei noi și puternice spiritualități. El înseamnă voința de a asigura viitorul neamului românesc, prin selectarea și punerea în valoare a însușirilor cu care acest neam a venit pe lume".
5. Emil Cioran, *12 scrisori de pe culmile disperării*, Biblioteca Apostrof, Cluj Napoca, 1995.
6. Emil Cioran, în *Schimbarea la față a României* comentează și el în ordinea *geopsipsycheei*: „Nefiind legați de spațiu – spune el despre evrei – și neformând un stat (*stat*-ul e, se vede, repede, *așezare*: tihna și adăpostirea în sursă, în izvor). Ei sunt un popor extraordinar dar nu o națiune". Și continuă: „Evreii sunt singurul popor care nu se simte legat de peisaj. Niciun colț de nume nu le-a modelat sufletul; de aceea sunt în nu importă în care țară sau continent". „Nesimțindu-se nicăieri acasă, ei nu cunosc în niciun fel tragedia înstrăinării".
7. Vezi și Isaac Asimov (1920-1992).
8. C. Rădulescu-Motru, *Vocația, factor hotărâtor în cultura popoarelor*, ed. cit.

■

Dubla cenzurare a monografiei lui Mircea Vulcănescu despre Nae Ionescu

Isabela Vasiliu-Scraba

Motto:

„Deasupra tuturor gloriilor efemere și deșertăciunilor legate de patimile omenești, un singur punct rămâne fix, neclătinat de nici o catastrofă istorică: geniul"

(Mircea Eliade)

Mircea Vulcănescu povestește întâmplarea la care a asistat când profesorul Nae Ionescu și-a reînceput cursul de logică după forțata întrerupere cauzată de prima sa întemnițare. Atunci, la arestarea din 2 ianuarie 1934, consilierului regal Nae Ionescu i-a fost suprimat și „Cuvântul" odată cu instituirea cenzurii. „Cuvântul" avea să mai apară doar trei luni în 1938 până la a doua arestare a lui Nae Ionescu din care i s-a tras moartea. În 1934, pentru eliberarea filozofului a pledat și Nicolae Iorga. În *Memoriile* istoricului apare informația că Titulescu a fost cel care ar fi intervenit pentru repetatele arestări ale lui Nae Ionescu, două pe 2 ianuarie și una pe 6 martie 1934. La Camera Deputaților, despre abuzivele arestări (fără mandat) a vorbit Grigore Iunian, semnalând și informația din ziare străine că Nicolae Titulescu, solicitat a intra în guvern, pusese condiția să fie arestat Nae Ionescu (vezi *Biografia lui Nae Ionescu*, vol. III, Muzeul Brăilei, Editura Istros, 2003 pp. 250-255).

Având posibilitatea de a consulta, prin amabilitatea Mariucăi Vulcănescu, manuscrisul cărții tatălui ei cu volumul despre Nae Ionescu scos de fosta Editură Politică la scurt timp după căderea Cortinei de fier, am constatat arbitrariul editării[1] în care, de exemplu, pagina 17 se continua pe pagina 36, continuarea paginii 40 se găsea la p.51 iar pagina 45 își avea continuarea la pagina 22 a monografiei „*Nae Ionescu. Așa cum l-am cunoscut*" (Ed. Humanitas, 1992).

Când, prin acelasi procedeu, aceeași editură a tipărit în 2004 „ediția nord-coreană" (apud. Dan Petrescu) a prelegerilor lui Alexandru Dragomir, directorul editurii scria cu nedisimulată mândrie de aportul adus de editor („discipol al lui Henri Wald", cum îl considera Noica pe Liiceanu după zece ani de când se cunoscuseră în casa stalinistului H. Wald) în recompunerea după bunul lui plac a unor conferințe pe care întâi le-a ciopârțit apoi le-a reasamblat fără acordul autorului încă în viață la vremea unor asemenea intervenții lipsite de orice justificare (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Ultimul interviu al filozofului Alexandru Dragomir*, în rev. „Asachi", Piatra Neamț, Seria a III-a, Nr. 1 (237), ianuarie 2008, p.11, https://isabelavs2.files.wordpress.com/2020/10/ultimul-interviu.jpg, precum și volumul: Isabela Vasiliu-Scraba, *Propedeutică la eternitate, Alexandru Dragomir în singurătatea gândului*, Slobozia, 2004).

În *Jurnalul* său, filozoful și istoricul de artă Petru Comarnescu[2] notase că una este cenzurarea comunistă cu foarfeca (utilizată la textul lui Mircea Eliade din 1967 despre Mircea Vulcănescu cuprins în volumul: Mircea Vulcănescu, *Ultimul cuvânt*, Ed. Humanitas, 1992, unde cenzurată a fost și scrisoarea lui Cioran despre Vulcănescu din 1966, vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Cioran despre Mircea Vulcănescu într-un text cenzurat în post-comunism*, https://isabelavs2.wordpress.com/mircea-vulcanescu/isabelavs-cioran-vulcanescu-cenzurat/) și alta, infinit mai greu de acceptat, este intervenția cenzurii care impune adausuri din burtă într-un text semnat de un altul[3]. Pe ambele era silit să le suporte ca să poată trăi din scris la limita mizeriei (cu veșnice împrumuturi de la prieteni și zile în care mâncarea marginalizatului scriitor interbelic se reducea la ceai cu pâine), cariera universitară fiindu-i fără motiv interzisă. Organizator (sprijinit de Mircea Vulcănescu) al simpozioanelor „de mare succes și atracție publică" ale Asociației „Criterion"[4], Petru Comarnescu își luase doctoratul în America despre care apoi a scris cărți extrem de interesante, volume evacuate de cenzura comunistă din circuitul public[5]. În toată perioada comunistă, odată cu publicarea, au fost ades practicate cele două procedee (tăiere și prostească adăugire, ca în cazul interviului luat de Adrian Păunescu academicianului Mircea Eliade, postat în formă comunist-cenzurată pe internet și în zilele noastre). Abuziva cenzură caracteristică statului totalitar comunist a fost perpetuată de fostele edituri comuniste și după renunțarea la ideologia marxistă impusă cu forța unui regim polițienesc care a făcut milioane de victime[6].

La confruntarea ediției (să-i spunem „nord-coreană") a monografiei lui Mircea Vulcănescu despre Nae Ionescu (Ed. Humanitas, 1992) cu cele 180 de pagini dactilografiate ale manuscrisului vulcănescian (din 1941-1945) am avut și surpriza să constat (la p. 68 a ediției scoasă de Humanitas) existența unor adăugiri după binecunoscutul procedeu comunist de intervenție impusă de pe poziții de forță în textul altuia odată cu publicarea. Cei care au îngrijit tipărirea (pentru că nu a fost numai țărănistul Alexandru Badea, cum am arătat la prima notă) **au trecut din burtă** la subcapitolul „Despre îngeri și despre Siguranță" următorul „calambur" (simplut de tot) inspirat cenzorilor de înțelesul „Siguranței" ca ceva sigur:

„Siguranței... („Ca și cum ar fi ceva sigur pe lumea aceasta", ar avea aerul să zică!) Și toate sunt aici pe o muchie de cuțit..."[7]. Mai trebuie precizat că editorii au smuls întregul subcapitol „Despre îngeri si despre Siguranță" de la locul lui care, conform manuscrisului, ar fi fost la sfârșitul paginii 149 și nu la pagina 67 cum apare în volumul de la Humanitas. Pentru că subcapitolul despre îngeri nu este decât o continuare firească în linie ideatică a subcapitolului „Acțiune și contemplație", acțiunea fiind eventuala acceptare a postului de Șef al Siguranței propus unui filozof de esență contemplativă.

O trimitere la un **adaus din burtă** de la pp. 142-143 după consemnarea (verificată ca existentă în manuscris!) că „discuția despre politică n-a prins", se găsește într-un „Mister medieval..." (p.10), despre „apașul metafizic" Nae Ionescu, desemnare preluată malițios de Liviu Bordaș din notițele disparate rămase de la V. Băncilă și publicate sub formă de carte cu titlul neinspirat: Vasile Băncilă, *Un cavaler prestant al spiritului* (Cluj-Napoca, Ed Eikon, 2011). Născut în 1970, autorul „Misterului medieval..." – fasonat după

➲

ideile cuprinse în lucrarea: Isabela Vasiliu-Scraba, *O pseudo-descoperire a unui pseudo-plagiat...*, Slobozia, Ed. Fundației „Ionel Perlera", 1995 –, pornește de la George Călinescu despre care Petre Țuțea spusese că „față de Nae Ionescu nici n-a existat" întrucât „n-avea vocație filozofică nici cât un măturător"[8].

Pasionat de scrisorile „turnătorului" Culianu trimise marelui savant Mircea Eliade (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Mircea Eliade și unul dintre turnătorii săi anonimizați*, https://isabelavs2.wordpress.com/mircea-eliade/secuculieliade/), Liviu Bordaș, autorul „Misterului medieval în trei acte", ar fi (în opinia televizatului Andrei Pleșu) un al doilea „nou Eliade" pentru că „i-a refăcut itinerența geografică", adică a ajuns în India. Se știe că primul care a primit titlul de „nou Eliade" a fost Culianu. Din nefericire, asasinarea la 40 de ani (ca trădător al Securității, cf. Andrei Oișteanu, *Asasinarea lui Culianu*, în rev. „Oglinda literară", Focșani, august 2011, anul X, nr. 116/ 2011, p.7065), l-a împiedicat pe primul „nou-Eliade" să refacă „traseele interioare și parcursul științific" al savantului Mircea Eliade, considerat „cel mai mare istoric al religiilor din secolul XX". Uluitoarea performanță i-ar fi reușit însă lui Liviu Bordaș, al doilea „nou Eliade", după exagerările mediatizatului Andrei Pleșu, atins si el de „sindromul Paul Robeson"[9] împreună cu noii săi Eliazi (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Cum l-a minimalizat Andrei Pleșu, un fals filosof al religiilor, pe Mircea Eliade*, https://isabelavs2.wordpress.com/mircea-eliade/isabelavs-plesueliade10/.

La un an după trecerea în lumea de dincolo a inițiatorului *Scolii trăiriste*, Mircea Vulcănescu (prin articolul „Amintiri universitare. Ulysse printre sirene", apărut în revista „Pan") făcuse cunoscută întâmplarea din 1934 când Profesorul și-a reluat în „Amfiteatrul Maiorescu" prelegerile de ca și cum n-ar fi existat săptămânile de temniță. „În clipa aceea – scrie discipolul Vulcănescu – eu am înțeles ce va să zică un om tare. Si ce deosebire de *soi* era între acest om și marea massă a celorlalți ocupanți ai arenei vieții noastre publice" (Crestomație, 1998, p. 409).

Odată cu publicarea cărții lui Mircea Vulcănescu despre Nae Ionescu (la distanță de jumătate de secol de la scrierea ei) nu mai regăsim subtitlul „Ulysse printre sirene" la primul capitol („Amintiri universitare"). Abia la capitolul al V-lea („Probleme tulburi", pp. 118-119 din volumul scos de Humanitas) se poate citi și textul din revista „Pan" (numărul festiv consacrat lui Nae Ionescu în 1941).

Oricine citește „Amintiri universitare. Ulysse printre sirene" – din crestomația intitulată „Nae Ionescu în conștiința contemporanilor săi" (Criterion Publishing, București, 1998, pp. 409-410) alcătuită de Gabriel Stănescu –, își dă seama cu ușurință că nu la „probleme tulburi" se înscrie conținutul textului vulcănescian. Mai ales dacă parcurge finalul în care este evidențiată admirabila comportare a filozofului pe 3 martie 1934, profesor rămas de atunci în memoria discipolului ca „un om întreg, singur și sigur în mijlocul *furtunii* din jur, ca un căpitan de corabie, stăpân pe cârmă, în mijlocul talazurilor". Era furtună, (și nu „forfotă" cum gresit apare în volumul din 1992) fiindcă după cele două cursuri din 3 si 4 martie, Profesorul avea să fie rearestat în seara zilei de 5 martie, procesul având loc pe 19 martie.

Această amintire din 1934 trebuie să fi fost textul cu care filozoful Mircea Vulcănescu a început să scrie – în vremea războiului pentru Basarabia și Bucovina cotropite de Stalin – întâia carte despre Nae Ionescu din cultura românească, monografie terminată atât pe ideea că liniștea și neliniștea maestrului au trecut discipolilor, cât și pe constatarea după care „contactul cu un om care a atins cu aripa vie a gândului său toate apele cugetării, toate ispitele stării omenești, nu poate fi decât binefăcător" (cf. *Nae Ionescu. Așa cum l-am cunoscut*, București, 1992, p. 154).

Cu arbitrarele schimbări în ordinea paragrafelor, subcapitolelor, etc., Alexandru Badea (?) datează greșit momentul când a început Mircea Vulcănescu să scrie volumul. Făcând „uitat" articolul din „Pan", el (?) a luat ca reper anul 1942 în care a apărut „Izvoare de filozofie" cu textul prelegerii naeioneșciene despre iubire ca instrument de cunoaștere (vezi la subcapitolul „Ortodoxia fundamentală a lui Nae Ionescu", la p.48 nota 28 al cărei conținut se citește la p. 161).

Editorii volumului scos de Humanitas au rearanjat „Amintirile universitare", mutând întâmplarea din 3 martie 1934 la capitolul al V-lea („Probleme tulburi"). Probabil s-au temut de limpezimea articolului din „Pan" unde discipolul descrie „caracterul radical și aspru cu care [Profesorul] sugruma ispita spre vanitate". Atunci pe Mircea Vulcănescu l-a impresionat „manifestarea bărbătească a unui spirit care nu se lăsa abătut din calea lui de ispita nici unei vrăji, oricât de îmbietoare" (cf. Mircea Vulcănescu, *„Amintiri universitare. Ulysse printre sirene"*, în rev. „Pan", 1941). Revenit (după ce fusese închis fără mandat de arestare) în fața studențimii cuprinse de un imens entuziasm, Profesorul „nu s-a lăsat răpit de val" și n-a început să „propovăduiască națiunii ca Fichte odinioară" (cf. Mircea Vulcănescu, *Ulysse printre sirene*).

Unicul fondator de școală filozofică românească a făcut atunci, în răgazul de libertate între două arestări, o lecție „de riguroasă ținută abstractă" (M. Vulcănescu). Exact ceea ce le-a fost întotdeauna imposibil de urmărit ideologilor comuniști care, îngrijind manuscrisul vulcănescian, nu s-au sfiit să intervină adăugând propriile lor opinii, semnalate în paragraful de mai jos cu majuscule: „Nu e vorba de comunism, a cărui ideologie este, din nenorocire, ÎN MARE PARTE, un jargon fără nici o legătură cu realitățile cărora li se aplică" (vezi vol.: Mircea Vulcănescu, *Nae Ionescu. Așa cum l-am cunoacut*, Ed. Humanitas, 1992, pagina 54 a cărei continuare este pusă de editorii –foști comuniști – la paginile 136-139).

Încercând a desface țele abuzivei arestări, destul de sugestivă apare „explicația" ziaristului rămas fără ziarul „Cuvântul", povestită de Mircea Vulcănescu în monografia sa despre Nae Ionescu (1992, p.145). La procesul din 19 martie 1934, Nae Ionescu (în final achitat) s-a prezentat pe sine drept cel care-l avertizase pe I.G. Duca de intenția lui Titulescu de „a-l îmbrânci în apă", cunoscând că I.G. Duca nu știe să înoate. După ce Titulescu i-a dat brânci și I.G. Duca (asasinat în decembrie 1933) s-a înecat, a fost arestat Nae Ionescu fără alt motiv decât acela că l-a avertizat pe I.G. Duca să se păzească de Titulescu.

Parabola naeioneșciană intră (fără doar și poate) în vădit conflict cu istoria interbelică deformată cu tot dinadinsul de mercenarii ocupantului sovietic al României care l-au ridicat în slăvi pe Nicolae Titulescu. O foarte interesantă prezentare a cadrului istoric în care a avut loc asasinatul din 29 dec. 1933 o face însuși Mircea Vulcănescu în monografia despre Nae Ionescu, arătând (după ce-i descrisese evoluția) eforturile făcute de cei dinăuntrul țării (politicieni, mari industriași, regele) pentru a profita de mișcarea întemeiată de Codreanu.

În textul primei sale amintiri despre Profesor, Mircea Vulcănescu a consemnat că pe 3 martie 1934 Nae Ionescu ar fi vorbit despre structura spațiului matematicienilor întrucât ea se deosebește de structura spațiului nostru. În fapt discipolul comprimă într-o singură prelegere materialul a două cursuri ținute două zile la rând.

Din prefața volumului naeionescian publicat 1943 (volum de 346 pagini înghesuite de Humanitas în 240 de pagini la re-editarea din 1993) se poate citi că prelegerile cursului de filozofia logicii din 1934-1935 ar fi „dominate de concept". Editorii nu adaugă însă ceea ce era de completat întru lămurirea poziției filozofice a maestrului lor. Anume că preponderența conceptului era firească la un filozof care credea că o viziune metafizică posibilă în lumea modernă ar fi în exclusivitate cea de obârsie aristotelică, unde subzistă o viziune substanțialistă (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *„Chintesența" trăirismului*, https://isabelavs2.wordpress.com/nae-ionescu/isabelavs-nae-chintesenta-trairismului/).

Dintre editorii *Logicii generale* din 1934-1935, probabil că Noica a fost cel care a scris prefața continuând pe ideea că „funcția esențială a conceptului este să separe un lucru de ceea ce nu e... pentru că o căciulă nu poate fi numită pepene". Am presupus că Noica a scris prefața, doar revăzută și (poate) pe alocuri adăugită de Mircea Vulcănescu, întrucât Noica (atunci de 34 de ani) amestecă planul realității schimbătoare cu planul conceptelor logice. El notează că pentru comunicarea gândirii, trebuie păstrată proprietatea termenilor „cu toată alunecarea reală a obiectelor". Tot Noica trebuie să fi scris (cu infatuarea tinereții) și prostioara (în niciun fel argumentată!) după care primele prelegeri din 1934-1935 ar fi avut parcă „ceva chinuit" (cf. Prefață la vol.: Nae Ionescu, *Logica I. Logica generală. Ultimul curs, 1934-1935*, București, 1943).

Logician cu preocupări metafizice, Profesorul diferențiase chiar la prelegerea din 3 martie 1934 planul real de cel logic, planuri în care conceptele (/ noțiunile) nu au același fel de existență. În timp ce obiectele din planul real au o reprezentare, o esență și o existență, obiectele logice (conceptele logice) nu au nici reprezentare, și nici o existență sensibilă asemănătoare cu existența din planul real, logica însăși fiind o disciplină formală. Conceptele logice sunt simplu cadru care delimitează obiectele din afara lor. Conceptele ca obiecte logice au însă identitate făcând prin aceasta posibilă cunoașterea. Obiectele logice (conceptele logice) se caracterizează prin funcția de „lege" care delimitează ce obiecte reale îi sunt subsumate (ca masa, de ex). Spre deosebire de planul logic, în planul real identitatea este inexistentă pentru că aici domnește schimbarea în spațiu și timp. Abia în a doua prelegere vorbește de spațiul matematicienilor, pornind de la tranziența conceptelor („creații omenești"), i.e. de calitatea lor de a avea priză asupra realității, de a trece în realitate, astfel servind drept instrumente de cunoaștere. Metafizicianul Nae Ionescu își încheie cea de-a doua prelegere invocând cunoștința metafizică: Pretenția de a găsi înăuntrul conceptului esența obiectelor sensibile ține de planul de existență filozofică propriu cunoștinței metafizice.

Liviu Bordas – în anul publicării *Apașului metafizic* (Ed. Humanitas, 2010) – era convins că la Nae Ionescu metafizica „era o înțelegere-trăire a realității, o încercare de a cunoaște legea ei internă pentru a o stăpâni" (vezi rev. „Tabor", Cluj-Napoca, anul IV, 6/ 2010). Ieșită din neștiința într-ale filozofiei, respectiv din imposibilitatea de a pricepe că planul cunoașterii științifice (a cărei finalitate este stăpânirea lumii) se distinge de planul cunoașterii metafizice –, al doilea „nou Eliade" continuă cu ideea că „astfel definită [de el, Liviu Bordas și nu de altcineva] metafizica se suprapunea peste concepția magic-teosofică a adolescentului miop" („Tabor", IV, 6/ 2010).

Amuzant este că tocmai cursurile ținute (după ieșirea din temniță) de profesorul Nae Ionescu l-ar fi ajutat poate să priceapă că existența este independentă de cunoaștere. Dar chiar și în gogomăniile pe

care le înșiră cel de-a doilea „nou Eliade", el respectă (ca să zicem așa) recomandările comunisto-securiștilor, fixându-și atenția pe „adolescentul miop". Din *Cartea albă a securității* (București, 1996) s-a aflat că înainte de 1990 recuperarea interbelicilor trebuia făcută favorizând scrierile de tinerețe și evitând pe cât se poate scrierile publicate în Occident, după transformarea României în „gubernie penitenciară" (apud. Virgil Ierunca).

Din cele două lăzi cu arhiva lui Mircea Vulcănescu nu s-a publicat doar manuscrisul monografiei despre Nae Ionescu ci și trei mari volume scoase de Editura Eminescu, al căror conținut a mai apărut si între alte coperți. Din primul s-au putut citi și câteva fișe sub titlul „Posibilitatea conceptului" (vol. I, Ed. Eminescu, 1996, pp.103-104) în care studentul Vulcănescu notase [corect] independența existenței de cunoaștere și existența independentă de noi a conceptelor logice: noi nu inventăm, ci „descoperim proprietățile analitice ale triunghiului".

Asemenea conspecte studențești neinspirat publicate de Marin Diaconu de-a valma alături cu adevărate capodopere de gând i-au dat prilejul unei autoare de poeme nerușinate (Marta Petreu, 1993) – care nicicând n-a putut urmări gândirea vulcănesciană (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Filozoful Mircea Vulcănescu într-un dicționar de Humanitas*, https://isabelavs2.wordpress.com/mircea-vulcanescu/isabelavs-vulcanescudictionar/) –, să-l privească de sus pe filozoful martirizat[10] în temnița comunistă, scriind cu fumuri de mare specialistă despre decepția pe care i-ar fi provocat-o conținutul celor două lăzi cu arhiva lui Mircea Vulcănescu.

Doar din mărturiile celor care au audiat prelegerile lui Mircea Vulcănescu în închisoarea Aiudului se mai poate azi citi că Nichifor Crainic îl considera pe Mircea Vulcănescu „cel mai reușit exemplar pe care l-a dat neamul românesc între cele două războaie" (apud. Teodor Dușu, 1923-1993, în vol.: *Apropouri penitenciare*, Ed. Alpha, 1999). Iar Nichifor Crainic „obligat [de ideologii comuniști] să trudească la demolarea propriei reputații" (ibid.) nu era singurul care să aibe o astfel de opinie despre Vulcănescu.

Felix Aftene *Meditație*
pictură, tehnică de autor, 80 x 80 cm

Note și comentarii marginale

1. Alexandru Badea (n. 1936), fost director al Muzeului Bucureștiului si între 1997-2000 deputat țărănist, scria în *Nota asupra editiei* că textul de bază folosit este cel „dactilografiat [de 180 de file, cu care am făcut confruntarea] preluându-se tacit intervențiile autografe ale autorului. Intervențiile editorului „în definitivarea locului unor fragmente au fost trecute la note". Dacă ne uităm și la notele editorului A.B., găsim doar nota 110 din care aflăm că la subcapitolul „Tehnica ziaristică și sensul teologal al existenței" s-ar fi operat câteva tăieturi de fraze care se repetau și „a fost schimbată ordinea altor câteva fraze astfel încât textul [de la pp.146-147 ale ediției scoasă de Editura Humanitas în 1992] să fie mai coerent și mai clar". Pentru restul de modificări pe care le-am semnalat, nu este oferită nici o explicație. Ceea ce înseamnă că Alexandru Ioan Badea nu a știut de restul intervențiilor, făcute de altcineva odată cu publicarea manuscrisului vulcănescian. E cât se poate de limpede că istoricul Alexandru Badea NU A FOST SINGURUL care a ingrijit ediția, așa cum apare trecut în susul paginii 4.

2. Pe 31 mai 1932, Petru Comarnescu nota în jurnalul său că „a pregătit ședința secției de filosofie a Criterionului" (vezi *Pagini de jurnal*, vol. I, București, Ed. Noul Orfeu, 2003) la care a participat Mircea Vulcănescu, Constantin Floru și alții. Pe 20 oct. 1932, el consemnează că se ocupă de organizarea unui vast program de conferințe, simpozioane etc. (p.69). Simpozionul despre Lenin, prezidat de C-tin Rădulescu-Motru, a fost păzit de poliție din cauza agitației produse de comuniști. „Aplauze mai ales la expunerea personalității și concepției lui Lenin" (p.70). Cenzurarea filelor de jurnal face dispărut numele conferențiarului, fiind vorba de Mircea Vulcănescu. Pe 3 decembrie consemnează că simpozioanele Criterionului sau ținut la Brăila. Aici el a conferențiat în contradictoriu cu Vasile Bancilă care la suplinit pe Mircea Vulcănescu. În ianuarie 1933 Comarnescu scrie în Jurnalul său că „după Crăciunul anului 1932 Criterionul nu a mai putut activa în public. Am fost considerați o tribună primejdioasă, pentru că acolo se propagau și idei de stânga" (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Abuz de imaginație: În strictă perspectivă istorică despre „prizonieratul" lui Eliade în istorie*, fragmentar în rev. „Argeș", Pitești, An IV (XL), Nr. 10 [280], octombrie, 2005, p.9; https://isabelavs2.wordpress.com/mircea-eliade/abuz-imaginatie/).

3. Cenzurarea cripto-comunistă cu foarfeca și prin adăugiri arbitrare am putut observa si la confruntarea înregistrării lui Alexandru Dragomir de către Fabian Anton cu textul interviului publicat de oficialul „Observator Cultural" (vezi *Alexandru Dragomir, interviu refăcut si comentat de Isabela Vasiliu-Scraba*, https://isabelavs2.wordpress.com/miscellanea/isabelavs-adnotat3-interviu-alxdragomir/).

4. vezi Arșavir Acterian, *Câte ceva despre Mircea Vulcănescu*, în rev. „Jurnalul literar", noiembrie, 1992, p.4.

5. În 1947 Petru Comarnescu publicase volumul „America", iar în 1940 „Chipurile și priveliștile Americii", ambele scoase cu de-a sila din cultura românească (vezi Paul Caravia, *Gândirea interzisă. Scrieri cenzurate. România 1945-1989*, Ed. Enciclopedică, București, 2000, p.126). După 1 noiembrie 1948 lista de titluri interzise de cenzura ideologilor comuniști în serviciul Moscovei cuprindea cam 8500 de titluri (vezi „O nouă rubrică a cenzurii", în vol.: Isabela VasiliuScraba, *Contextualizări. Elemente pentru o topologie a prezentului*, Slobozia, Ed. Star Tipp, 2002, pp.129136, https://isabelavs2.files.wordpress.com/2020/10/o-noua-rubrica-a-cenzurii-1.pdf).

6. vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Poet la vremea lui Ahab. Poezii înc frate de Mircea Ciobanu și salvatoarea neînțelegere a criticului Marian Popa*, https://isabelavs2.wordpress.com/articole/isabelavs-ciobanu10mirceapoezii/.

7. Pasajul citat (care nu există în manuscrisul filozofului Mircea Vulcănescu si care a apărut odată cu editarea la Humanitas) există la p.68 a volumului: Mircea Vulcănescu, *Nae Ionescu. Așa cum l-am cunoacut*, Ed. Humanitas, București, 1992. Epoca dominată de ideologia totalitară a comunismului ca si de prea bine cunoscuta mizerie morală „a încurajat și privilegiat înclinațiile spre lașitate, lichelism și carierism, spre versalitate și abandon al oricăror principii de demnitate și conștiință profesională" scrisese Florin Mihăilescu în rev. „Viața Românească" (București, 1-2 / 1998, p.137).

8. vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *O pseudo-descoperire a unui pseudo-plagiat. Lucrurile și ideile platonice*, Slobozia, Editura Fundației „Ionel Perlea", 1995. În *Apașul metafizic* (București, 2010), Liviu Bordaș pornește de la prostiile lui G. Călinescu (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, „Orice mare inteligență basculează între filozofie și religie", sau, *Nae Ionescu și Petre Țuțea*, pe hârtie în rev. „Tribuna", Cluj-Napoca, nr. 296/2015, și nr. 304/2015; https://isabelavs2.wordpress.com/nae-ionescu/isabelavs-tuteanae/), spre a ajunge tot la falsurile puse în circulație după moartea lui Nae Ionescu de comunistul Zevedei Barbu, falsuri constituind fondul „pseudo-descoperii" pe care am publicat-o la Slobozia în 1995. Pe 12 iulie 1977 filozoful Vasile Băncilă consemnase că greșala lui Zevedei a dat apă la moară „crohmălnicenilor" care au înșirat tot felul de inepții despre faimosul Nae Ionescu. Cu același prilej a mai scris că universitarii interbelici Tudor Vianu și C-tin Rădulescu-Motru au preluat idei de la filozofi occidentali, „dar nimeni nu i-a luat la bani mărunți" (*Nae Ionescu, un cavaler prestant al spiritului*, Cluj-Napoca, 2011, p.90).

9. Înregistrat în America în decembrie 1990 când își scria C.V.-ul pentru angajarea ca profesor asociat la Chicago, jurnalistul Ioan Petru Culianu vorbise și de manipularea din mass media comunistă în care dacă un străin făcuse afirmații „favorabile comunismului sau de tip oarecum marxist apărea cu poza în ziar... Nu ne dădeam seama de ce fusese selectat. Aici numim asta *sindromul Paul Robeson*". Robeson era un artist total necunoscut în Statele Unite, dar lăudat în România ca „cel mai mare bas din lume". Comuniștii îl selectaseră si-i făceau reclamă întrucât Paul Robeson era un „exilat voluntar din America în Uniunea Sovietică " (vezi „De vorbă cu Ioan Petru Culianu", în Revista „22", Nr. 21, 22-28 mai 2001, p.14; retipărire a interviului publicat de aceeași revistă a Grupului de Dialog Social pe 5 aprilie 1991 cu titlul: „*Lumea est-europeană – o tragică pierdere de timp, de oameni, de energie*").

10. Iată descrise cutremurătoarele schingiuiri suportate de Mircea Vulcănescu în temnița comunistă: Torturat la un moment dat în aceiași serie cu filozoful îmbolnăvit de TBC la anchetările din 1947 (cf. pr. N. Grebenea, *Amintiri din întuneric*, vol. I-II, București, 1997), un fost deținut își amintea următoarea scenă: „Torturarea mea s-a terminat și acum zăceam aruncat într-un colț pe jos. La rând era Mircea Vulcănescu. După ce l-au torturat prin bătaie pe tot corpul (pentru a nu știu câta oară) a căzut în nesimțire. Era plin de sânge. Un țigan robust l-a luat de un picior târându-l pe jos. Capul i se bălăbănea în dreapta și-n stânga ca o mingie legată cu o sfoară trasă de un copil... Cum trecea tocmai prin dreptul meu, m-am târât puțin ca să-i îmbrățișez capul și să-l încurajez. Se vedea că nu e mort. Țiganul care îl târa m-a îndepărtat cu o lovitură de bocanc în piept, care mi-a tăiat respirația". (vezi N. Crăcea, *Mărturii din iadul temnițelor comuniste*). Un alt fost deținut a povestit de încarcerarea la temperaturi de îngheț drept pedeapsă pentru îndrăzneala lui Mircea Vulcănescu de a-i învăța la Aiud românește pe gardienii maghiari: „A doua zi dimineață, Mircea Vulcănescu devenise un sloi de ghiață, după o noapte petrecută pe un ger de -20 de grade. Așa l-au aflat șeful temnicerilor de altă limbă, și tovarășii săi, a doua zi dimineața. Țurțure de ghiață, cu ochii deschiși, mort cu ochii vii. Se făcu ziuă, dădu soarele. Din țuțurele cu ochii vii, s-a toropit atunci o lacrimă; apoi alta, alta, prelingându-se și împreunându-se în sânul mumei-fire cu cele ale osândiților de limbă românească, în acea dimineață de iarnă, când aceștia și-au luat rămas bun de la răposatul Mircea Vulcănescu, închinându-se, șoptind: Să-i fie țărâna ușoară și Dumnezeu să-i ierte pe călăi – căci numai de la El poate veni iertarea… De la cea mai frumoasă inteligență românească pe care norocul m-a învrednicit s-o cunosc" (vezi prefața lui Titus Bărbulescu la vol.: Mircea Vulcănescu, *Războiul pentru întregirea neamului*, București, Ed. Saeculum I.O., 1999, p.17; a se vedea și: https://www.youtube.com/watch?v=6kuhSDeAnVQ&t=159s).

■

De la Războiul de Treizeci de Ani la un posibil război de treizeci de minute

Nicolae Iuga

Există similitudini structurale mentale între monarhia papală absolutistă și președenția constituțională „democratică" actuală. În urmă cu aproximativ o mie de ani au început să se dea lupte înverșunate pentru putere între papă și împărat, cei doi exponenți ai puterilor de atunci. Papa reprezenta puterea simbolică, spirituală, legitimată de drept divin, iar împăratul puterea seculară politică și militară, legitimată prin forța militară brută. În Bizanț s-a ajuns, cu timpul, la o relativă supremație a puterii împăratului în raport cu patriarhul, la situarea bisericii sub stat, formulă numită ulterior cezaro-papism, dar cei de atunci numeau colaborarea împărat – patriarh „symphonia", adică formula ideală în care cei doi ar enunța aceleași principii cu două voci diferite, dezirabil armonioase. Consacrarea heraldică a formulei duale a puterii în stat a devenit în Bizanț vulturul cu două capete, împăratul și patriarhul, reprezentare simbolică perpetuată prin împărații habsburgi și țarii ruși, până în zilele noastre. În Occident în schimb, s-a impus supremația papei de la Roma asupra împăratului, biserica a ajuns situată deasupra statului, formulă numită papo-cezarism, o construcție demantelată abia în urma Reformei și a Războiului de treizeci de ani (1618-1648). După aceea s-a ajuns ca în Germania protestantă de exemplu, spre deosebire de Viena catolică, vulturul heraldic să aibă un singur cap, simbolul puterii politico-militariste și atât.

Pentru Occident putem lua ca punct de plecare pontificatul Papei Grigore al VII-lea (1073-1085), cel care a purtat o luptă aprigă pentru supremație cu împăratul Germaniei Henric al IV-lea (1050-1106). Totul a plecat de la așa-numitul „conflict de investitură", de la soluționarea chestiunii: cine are dreptul să numească episcopi, papa sau împăratul? În statele papale, rolul monarhului era deținut de papă și acolo, se subînțelege, numirile episcopilor erau făcute de către papă. Dar în celelalte state ale Europei a prins cutuma ca numirile în teritorile lor să fie făcute de către regi sau împărați, sau măcar cu concursul acestora. Pe de o parte, acești episcopi numiți de puterea laică se sustrăgeau autorității papale când aceasta nu le convenea, iar pe de altă parte, cum numirile se făceau contra unei sume mari de bani, papalitatea era lipsită de o sursă importantă de venituri. A fost misiunea istorică a Papei Grigore al VII-lea ca să tranșeze chestiunea. Canoanele bisericești și paradigma mentală politică a vremurilor medievale erau de partea lui. Fiindcă doar el, Papa, era urmașul Sfântului Petru și locțiitorul Fiului lui Dumnezeu pe pământ. Persoana lui era consacrată ca având un caracter sacru și universal, ca și religia creștină, în timp ce persoanele regilor și ale împăraților nu aveau aceste caracteristici, limitați fiind tocmai de popoarele diferite pe care le reprezentau politic, prin urmare aceștia trebuiau să se supună papei.

Sciziunile între cele două puteri supreme, papă și împărat, îmbrăcau adesea forme violente, confruntări militare. Papa avea și el la dispoziție o armată, formată de regulă din mercenari, dar armatele papei puteau fi învinse pe câmpurile de luptă de către armatele puterilor seculare. În schimb, papa avea o armă invincibilă și invizibilă, cu care prin șantaj putea dobândi instantaneu superioritate politică asupra adversarilor, anume avea puterea de a refuza acordarea Sfântei Cuminecături și de a excomunica din Biserică pe adversarii săi. În mentalul comun de atunci, omul nu se putea mântui în afara Bisericii (*nulla salus extra ecclesiam*), deci dacă era excomunicat omul pierdea cel mai prețios lucru, ceva mai important chiar decât viața sa de aici de pe pământ, anume viața viitoare și veșnică. Experiența istorică a arătat că, până la urmă, regii și împărații au cedat șantajului papal al amenințării cu interzicerea Sf. Cuminecături și cu excomunicarea. Puterea simbolică a bătut puterea militară, ideea metafizică a nemuririi sufletului în strictă dependență de Biserică a învins forța fizică brută a armatelor.

A mai existat apoi și o forță mentală centripetă, care a favorizat și fortificat agregarea soocietăților, puterea și unitatea Bisericii – și această forță a fost ideea existenței unui dușman extern comun al Bisericii Universale și al puterii politice a statelor, al regilor și împăraților, anume Islamul. Mai întâi au fost Cruciadele din secolele XI – XIII. Conștiința de sine a Europei ca o sumă de popoare creștine a apărut în timpul Cruciadelor: noi suntem creștini și europeni fiindcă avem de luptat cu păgânii, pentru eliberarea locurilor sfinte. Apoi, după arabi, în Orient au venit Otomanii. Bătăliile cu islamiștii arabi sau turci, conștiința unui dușman extern comun al Creștinătății care a ținut Biserica unită, satanizarea Islamului și mentalitatea islamofobă au durat cu aproximație o jumătate de mileniu, de la prima Cruciadă și până la Bătălia navală de la Lepanto (1571), când coaliția statelor catolice a câștigat o victorie decisivă asupra Imperiului Otoman. După dispariția pericolului extern al Imperiului Otoman, Biserica apuseană și-a pierdut autoritatea, s-a dezbinat întru sine, și-a pierdut „universalitatea" și s-a fragmentat în catolici și protestanți. Europa s-a scindat grav și a generat Războiul de Treizeci de Ani (1618-1648), un război religios, pentru hegemonie în Europa, între țările catolice și cele protestante. Pretenției de dominație unipolară a Bisericii catolice i s-au pus capăt prin Pacea de la Westfalia (1648), care privea confesiunea catolică și pe cea protestantă ca pe două religii cu îndreptățire egală. Se constituie așadar o lume confesional-politică bipolară.

În prezent SUA și președintele lor, oricare ar fi el, se află în situația unei papalități în declin. De ce dispune un papă-președinte al SUA? În primul rând, structura mentală abstractă este aceeași ca în Evul Mediu, pe partea lui întunecată și irațională. Președintele SUA se crede un stăpân la fel de „universal" ca și papa. După căderea comunismului și dispariția lumii bipolare SUA / URSS, el pretinde că i se cuvine, ca un lucru de la sine înțeles, hegemonia asupra lumii întregi. El deține un mare număr de „state papale", adică țări pretinse independente și suverane, membre ale unei alianțe militare sau nu, pe care președintele SUA le conduce prin intermediari, în care el își instalează, prin manipularea gloatelor de băștinași, pe proprii săi „cardinali" și „episcopi", cu titlul de președinți de țară, de șefi de guverne și de servicii secrete. Toți niște marionete. Le vinde apoi supușilor „indulgențe", sub forma promisiunilor că îi va ierta de păcate și îi va apăra de dușmani reali sau imaginari, luându-le în schimb

Felix Aftene

Zbor, pictură, tehnică de autor, 60 x 80 cm

taxe de protecție, de regulă camuflate sub forma vânzării la prețuri exorbitante a unor armamente învechite. Le dă sau nu „sfânta cuminecătură", sub forma accesului la unele realizări tehnice înaintate. Pentru îndreptarea păcătoșilor, dă „canoane" sub forma sancțiunilor economice. Crează alianțe militare, „parteneriate strategice" și „coaliții", mai mult prin amenințare și șantaj, în numele cărora cheamă la cruciade împotriva păgânilor care nu cred în evanghelia globalizării, din țări islamice, din Răsăritul Europei sau din Asia. Administrează țărilor supuse „sfintele taine" ale liberalismului și privatizării, ca să le poată jefui mai ușor de resurse. Pronunță „excomunicarea", materializată în destabilizare politică, invazii, războaie și distrugerea unor țări întegi. Spre deosebire de papă, care se consideră pe sine un simplu locțiitor al Fiului lui Dumnezeu pe pământ (*Vicarius Filii Dei*), președintele SUA se consideră chiar mai mult decât atât, mai presus chiar, el preia atribuțiile lui Dumnezeu Însuși, el decide ce popor merită să trăiască sau nu, între ce frontiere și în ce fel de regim politic. De data asta e invers față de Evul Mediu, forța brută a armelor prevelează asupra puterii simbolice, întrucât omenirea nu mai are o idee-forță de ordin metafizic referitoare la mântuirea sufletului.

La fel ca și Papa, președintele SUA este „infailibil", în sensul că el stabilește criterile absolute pentru bine și rău, în baza cărora tot el stabilește care țări se află de „partea bună" sau de „partea greșită" a istoriei, care țări au regimuri democratice și care autocrate, după care susține că lupta finală, apocaliptică între Bine și Rău se va da între democrație și autocrație. Tot de caracterul său infailibil ține și comunicarea mediatică. Orice minciună, insinuare sau alegație dubioasă emisă de către vaticanul prezidențial din Casa Albă sunt considerate adevăruri necondiționate, care nu mai au nevoie de nici o verificare, după cum orice enunț emis de către adeversari este repede taxat, tot fără o minimă verificare, ca propagandă a ereticilor autocrați. Argumentarea este înlocuită cu etichetarea, stabilirea adevărului cu acreditarea sau discreditarea sursei. În ceața din mintea papei-prezident, prin „democrații" el înțelege țările care se supun lui și își cedează pe nimic resursele și suveranitatea față de autocrația din SUA, iar prin „autocrații" țările care se opun globalismului și unei lumi unipolare, care vor să își păstreze democratic resursele și sectoarele strategice ale economiei naționale sub controlul statului propriu, Rusia sau China de exemplu. De la punctul acestui refuz încolo va începe „execuția în efigie", adică linșajul mediatic, de fapt pregătirea mediatică a războiului prin satanizarea unor lideri și a unor întregi popoare și civilizații. Se pun în practică metodele medievale ale islamofobiei și iudeofobiei, generând noi fobii la fel de irațională, periculoase și criminale, anume rusofobia sau sinofobia. În privința rusofobiei, ne aflăm cam acolo unde se afla lumea europeană cu antisemitismul în prima jumătate a secolului XX. Finalul nu poate fi altul decât un război, așa cum a fost Războiul de Treizeci de Ani, care a pus capăt pretențiilor dictatoriale, hegemonico-unipolare ale papalității. Noul război, a cărui primejdie se arată la orizont, s-a putea să nu aibă nevoie să dureze treizeci de ani, poate să dureze numai treizeci de minute. Ar ar fi un război incomparabil mai distructiv pentru întreaga umanitate.

■

Viața noastră digitală

Laura Poantă

Comunicarea pare să fie mai simplă ca niciodată, în era *gadgeturilor* și a telefoanelor mobile. Dacă avem o conexiune la internet, oriunde ne-am afla, suntem conectați cu sute de „prieteni". Avem zeci de aplicații de calculat orice – diete, calorii, darul de nuntă, distanța până la punctul X, de jucat și umplut timpul, de aflat știri, de învățat ghiduri și scoruri din toate domeniile posibile. Chiar și aplicații pentru găsirea mai ușoară a unor aplicații. Avem tovarăși virtuali pe care îi putem chestiona verbal, fără a mai tasta ceva, ne uităm în telefon și nu pe geam ca să vedem cum e vremea. Avem și aplicații care să ne arate cât timp petrecem pe telefoane, dar alegem să le ignorăm, ca să nu ne simțim vinovați. Unele studii arată că numărul de ore petrecut de oameni cu nasul în telefoane a crescut cu peste o treime în anii pandemiei (oarecum de explicat și prin izolarea acasă și munca la domiciliu), dar a crescut, oricum, constant în ultimii ani. O medie de 4 ore pe zi cu ochii în telefon este destul de mult, mai ales că majoritatea timpului nu este destinată căutării de informații, ci vizionării de clipuri pe TikTok (mai nou) sau spionării profilurilor altora din *social media*, și care aproape întotdeauna fac ceva mai interesant decât noi. Chiar și prăjiturile lor arată mult mai bine. În medie, luăm telefonul în mână de 58 de ori pe zi. *Nomofobia* este teama de a rămâne fără telefon și care ascunde, de fapt, dependența de acesta. Anxietatea și depresia sunt adesea asociate, ca în orice altă formă de fobie. Gândiți-vă la transpirațiile reci și la palmele asudate pe care le simțim când avem impresia că am rătăcit telefonul sau când ajungem într-o zonă fără semnal. Fără să fim urmăriți de animale sălbatice sau de răufăcători, ci pur și simplu în zone cu o geografie neprietenoasă cu obsesia noastră. Un studiu din SUA de la *Florida State University (Stothart C et al, The attentioal Cost of Receiving a cell phone notification, 2015)* arată că peste 80% dintre adulți își folosesc telefonul la locul de muncă pentru motive altele decât cele profesionale. Telefoanele scad concentrarea în general, pentru că mintea fuge mereu, chiar și involuntar, fie la cele văzute, fie la ideea „hai să mai caut ceva de cumpărat", sau „hai să văd ce a mai postat cutare", fie la simplele notificări – sunetele deja binecunoscute care au împânzit planeta, dar și în situații particulare cu potențial letal cum e șofatul. Am constatat cu stupoare că din ce în ce mai des pacienții nu doar că nu își închid telefoanele în cabinet, dar dacă acestea sună se poartă absolut firesc, fără nici cea mai mică intenție de a le opri, ba chiar răspund și vorbesc relaxați. Cu alte cuvinte telefonul a pus stăpânire pe viața noastră și avem senzația că trebuie să răspundem la absolut toate apelurile, nu se știe niciodată ce veste putem primi, nu ne permitem să ratăm nicio informație sau discuție. Nomofobia include și această convingere constantă, mai mult sau mai puțin rațională sau conștientizată, că nu trebuie să ratăm nimic din ceea ce ar putea surveni prin telefon – curieri, sondaje, amici, reclame, poze, glume sau informații postate pe grupuri etc. etc. Tot studiile arată că scad constant valențele sociale ale oamenilor – tot mai des vedem grupuri (de toate vârstele, însă mai ales tineri), dar și cupluri, care, deși stau la aceeași masă, fiecare e concentrat pe ecranul telefonului personal, uneori chiar își trimit în timp real poze cu ceea ce tocmai au făcut sau fac – cu mâncarea, paharele, masa, *selfie*-uri – un fel de uite ce facem noi acum, totul fiind obligatoriu filtrat prin camera foto a telefonului sau prin *social media*. Am ajuns deja ca personajele din toate caricaturile cu lumea viitorului, cu omuleții absorbiți de lumina ecranelor care ascund în ele un întreg univers. Tot ce avem nevoie este acolo – plătim facturi, găsim informații, ascultăm muzică, chemăm un taxi și ne comandăm orice. În ultimii zece ani, explozia tehnologică a făcut această dependență nu doar reală, ci și necesară, indispensabilă – deci imposibil de „vindecat". Comunicăm din orice colț al lumii cu cei dragi și ne împărtășim experiențele, mai mult sau mai puțin în roz, idealizat, ne planificăm întreaga viață din telefon, nu pierdem timpul blocați în trafic pentru că facem ceva util pe telefon.

Beneficiile sunt multe și reale, dacă ar fi să luăm în calcul doar partea medicală – telemedicina, informațiile accesibile (dacă sunt filtrate și folosite corect), stocarea datelor și corelarea lor cu experiența altora și multe, multe altele. Dezvoltarea tehnologiilor și posibilitățile unui *smartphone* au ajuns ametitoare în foarte scurt timp. Dar să ne întoarcem la *nomofobie* și la tirania contactului constant. (Joyce Chong, 2017, *theskillcollective.com*). Nomofobia are o etimologie mult mai clară decât alte fobii – a fost „inventată" în anul 2009 de un britanic, fiind prescurtarea de la *No Mobile Phobia*. Medicii o consideră un diagnostic de excludere, fiind superpozabilă pe alte fobii și anxietăți cu manifestări similare, mergând până la apelarea serviciului de urgență în lipsa forțată a telefonului mobil. Henry Alford are într-un număr din *New York Times* din 2015 un articol pe tema tiraniei contactului constant în care explică noțiunea cu umor și dă exemple concrete, dar face și trimiteri la studii care arată că da, suntem deja acolo (azi cu atât mai mult, după 7 ani); avem senzația că lumea se va prăbuși dacă ratăm un apel, ne purtăm de parcă de noi depinde soarta omenirii, dacă ni se cere să închidem telefoanele ne trec sudori reci și ne uităm constant la ce a mai apărut pe ici pe colo, prin media; la orice spectacol deja este normal să apară din loc în loc izvoare de lumină de la telefoanele deschise. Distracția nu are valoare dacă nu ne trimitem *selfie*-ul cuiva; chiar îmi venea să râd la ultimul concert la care am fost (cu dans) cum se schimba de rapid expresia celui sau celei care se pozau alături, trecând de la extaz la normal sau chiar apatie, după ce termina *showul* destinat listei virtuale de prieteni sau grupului de pe *whatsapp*. În afara unor profesii în care e esențial să vezi mereu cine te sună, conexiunea permanentă dintre oameni, *over-connection*-ul global, apărut cel mai probabil tot de frica singurătății, a dus la o însingurare umăr la umăr, la o înstrăinare, în fapt, pentru că a crescut proporțional nevoia de validare și tendința de comparare a „reușitelor". Avem zeci de grupuri pe *whatsapp*, sute de prieteni virtuali, mii de *contacți* și de tot felul de semne ale aprecierii (vizualizări și *like*-uri) care dau dependență rapid, creând iluzia apartenenței. Un personaj dintr-un sitcom celebru s-a trezit, într-un episod, fără semnal, într-o situație în care se plictisea groaznic, și s-a întrebat ce făceau oamenii înainte, ca să își umple timpul? *Let's google „ways to kill time before internet era; oh, wait.."*

Acestea fiind spuse, aș putea să mă întreb, destul de îngrijorată, spre ce fel de lume ne îndreptăm? Sau ce sens mai au noțiuni precum *comunitate, sentimente*? Dar, de fapt, deja am ajuns în acea lume și nu putem decât să o trăim.

■

Realismul magic latinoamerican și universal: perspective literare și filosofice (V)

Iulian Cătălui

O necesară și utilă paralelă cu genurile și artele adiacente

Când încerci să definești ce *este* ceva, e adesea util să stabilești, să determini ce *nu* este ceva, de asemenea este important să comentezi sau să notezi că numeroși critici literari încearcă să clasifice romanele și operele literare numai într-un singur gen, cum ar fi „romantic" sau „naturalist", nu întotdeauna ținând cont că multe opere se pot înscrie în categorii multiple[1]. Se pare că numeroase comentarii va fi stârnit cartea lui Maggie Ann Bowers *Magic(al) Realism/ Realismul magic*, pentru că ea a încercat să delimiteze termenii de magic (și magie, totodată) și realism magic, examinând, analizând relația cu alte genuri cum sunt realismul, surrealismul, postmodernismul, arta filmului, versiunea africană a realismului magic, numită „Realismul animist" și altele[2].

Realismul, narațiunea realistă și realismul magic

Ideea fundamentală a realismului este de a înfățișa realitatea în mod direct, pe o cale neocolită, cu imparțialitate sau nepărtinire, într-o scriitură inexpresivă și echidistantă, care avantajează viziunea sau *weltanschauung*-ul autorului și într-o tehnică în care naratorul de tip heterodiegetic, omniscient, omnipotent și ubicuu este esențial. Realismul reprezintă o încercare de a crea o descriere a vieții reale; un roman nu poate pur și simplu să se bizuie pe ce prezintă, ci pe *cum* prezintă viața în realitate[3]. În acest fel, o narațiune realistă acționează ca o ramă, construcție literară, prin care cititorul construiește o lume folosind „materiile prime ale vieții"[4]. Realismul a fost, atât în literatură cât și în pictură o reacție la adresa romantismului, el venind împotriva fanteziei, subiectivismului, „furtunii și avântului" romantic cu idei precum realul și conștientizarea lui, restrângerea la contingență, obiectivitate și observația științifică, aceasta din urmă dusă la extrem de către naturaliștii zolieni și epigonii lor. Înțelegerea atât a realismului, cât și a realismului magic în cadrul unui mod narativ, reprezintă „cheia înțelegerii ambilor termeni"[5]. Realismul magic „se bazează pe prezentarea elementelor reale, imaginate sau magice ca și cum ar fi reale. El se sprijină pe realism, dar numai atât cât să poată extinde sau întinde ceea ce este acceptabil ca fiind real la limitele sale"[6]. Teoreticianul literar Kornelije Kvas este de părere că ceea ce este creat în operele sau cărțile realismului magic ar fi „o lume fictivă apropiată de *realitate*, marcată de o prezență puternică a neobișnuitului și a fantasticului, pentru a evidenția, printre altele, contradicțiile și neajunsurile societății"[7]. Prezența elementului fantastic nu încalcă coerența manifestă a unei opere caracteristice literaturii realiste tradiționale, iar elementele fantastice (*magice*) apar ca „parte a realității cotidiene", funcționând ca „salvatoare sau izbăvitoare ale umanului împotriva atacului conformismului, al răului și al totalitarismului"[8]. Mai mult, în creațiile realismului magic găsim o narațiune obiectivă caracteristică realismului tradițional din secolul al XIX-lea[9].

Comparații între Surrealism și Realismul magic

Surrealismul este adesea confundat cu realismul magic pentru că amândouă explorează și cercetează aspectele ilogice sau non-realiste ale umanității și existenței[10]. Istoricii literari și de artă sunt aproape unanimi în a considera că surrealismul este o „mișcare colectivă", complexă și internațional-globalizantă chiar, evident avangardistă, a unor intelectuali și artiști din secolul XX, nu numai francezi, dar care s-a născut în Franța, urmărind, printre altele, „emanciparea omului prin contestarea radicală a valorilor utilitare ale societății burgheze", ce făcuse posibilă monstruozitatea Primului Război Mondial, dar care a fost focalizată și pe problematica visului, magiei, miraculosului, aș adăuga, desfășurată pe o perioadă lungă de timp, poate cea mai lungă din istoria unei avangarde, între 1924-1969, în trei faze sau etape. Mișcarea surrealistă s-a regrupat după Primul Război Mondial, pe care l-a criticat, cu tot cu societățile și țările responsabile de „marele măcel", sub tutela lui André Breton, care a rămas Papa, guru-ul său spiritual până la moartea lui, în 1966 și foarte rapid, mișcarea s-a delimitat de nihilismul manifestărilor dadaiste, definindu-se prin adeziunea la un anumit număr de valori, nu doar literare, concretizate în proiecte, reviste, expoziții, manifeste, reuniuni[11]. Discursul teoretizant al surrealismului are la bază psihanaliza lui Freud, iar originile sale pot fi identificate în revolta radicală a dadaismului[12]. După cele mai recente teorii, mișcarea surrealistă a fost una politică *per se*, chiar și atunci când și-a ales ca motto-uri sintagme-slogan ca: „a transforma lumea" a lui Marx și „a schimba viața" aparținând lui Rimbaud, surrealiștii înțelegând prin acestea o mixtură de revoluție artistică și revoluție politică[13]. Totuși, revolta surrealistă a fost, la început, una de tip literar: eliberarea de limbajul tradițional, raționalist, logic etc. și pătrunderea într-un univers dominat de *miraculos*, mirobolant, magic, imaginație, iubire și vis[14]. De asemenea, societatea, morala, legile, religia și tradiția sunt responsabile, în viziunea surrealiștilor, de anihilarea „facultăților creatoare", canionul fiind stabilit nu numai cu „instituția literară", dar și cu societatea în ansamblul ei: revolta literară se metamorfozează în „revoltă politică"[15]. În opinia poetului și eseistului mexican, Octavio Paz, surrealismul își propunea să depășească „realitatea vizibilă, imediată, banală" și să acceadă la o *realitate miraculoasă* (s.m.), „să descopere sau să inventeze o alta – *magică*, supranaturală, suprareală", așa cum își doreau înșiși romanticii[16]. Rezultă că surrealismul este și un „iraționalism", aceasta fiind latura lui „neoromantică": profund-abisalul, realul sunt dincolo de aparențe, inaccesibile rațiunii, logicii și în versiunea psihologică și freudizantă, „ele trebuie să fie căutate acolo unde se află visul și inconștientul"[17]. Un alt important autor latinoamerican, argentinianul Ernesto Sábato, care se apropiase de suprarealiști în 1938, când oboseala sa și chiar greața, mai mult sau mai puțin sartriană, pe care o simțea în fața spiritului științei ajunseseră la maximum, și care se întâlnea la Paris cu pictorul spaniol Oscar Domìnguez, un „autentic suprarealist", ce a sfârșit prin a se sinucide, considera că surrealismul se situa în afara esteticii și chiar a artei: era, mai curând, „o atitudine generală în fața vieții, o căutare a omului profund pe sub convențiile decrepite", dar care s-a metamorfozat, paradoxal, într-o „metodă de obținere a unui nou gen de frumusețe, un soi de frumusețe în stare sălbatică", ca a unei noi morale sau etici, cea care se păstrează după ce sunt azvârlite „toate măștile impuse de societatea lașă și ipocrită: morala instinctelor și a visului"[18]. Sábato, pentru care, cea mai valoroasă producție a suprealiștilor a fost „un anume stil de viață", sublinia că în pofida cristalizării acestor idealuri în manifeste și rețete, surrealismul se menține prin convingerea că „s-a sfârșit cu dominația simplei literaturi și a simplei arte și că a sosit momentul situării dincolo de purele procupări estetice, pentru a se înfrunta problemele omului și al destinului său"[19].

În America Latină, surrealismul a avut sprijinul entuziast al unor poeți precum chilianul Braulio Arenas Carvajal, fondatorul grupului suprarealist „La Mandrágora"[20] și peruanii César Moro (figură centrală în circulația ideilor și esteticii de avangardă din perioada 1920-1950, bun prieten cu André Breton și fondator al revistei surrealiste *El uso de la palabra*), Xavier Abril (cel care a introdus surrealismul în Peru) și Emilio Adolfo Westphalen[21], pe lângă influențe asupra operei realistului magic sau miraculos Alejo Carpentier și a poeților chilieni Pablo Neruda și Gonzalo Rojas (la început expresionist, ulterior influențat de surrealism)[22], dar și a peruvianului Cesar Vallejo (unul dintre marii inovatori poetici ai secolului XX, autorul fascinantei cărți *Heralzii negri*, întotdeauna cu un pas înaintea curentelor literare, fiecare dintre cărțile sale fiind „diferită de celelalte și, în felul său, revoluționară")[23]. În Argentina, în pofida disprețului lui Jorge Luis Borges, surrealismul l-a sedus pe tânărul Julio Cortázar[24] și a produs un rod târzielnic în opera Alejandrei Pizarnik[25]. Scriitorul Octavio Paz ocupă un loc anume în istoria mișcării suprarealiste, prietenul personal al lui Breton dedicând mai multe eseuri acestui curent artistic, autorul mexican devenind un poet existențial(ist), chiar dacă unele producții lirice paziene manifestă „o formă de surrealism"[26]. După cum s-a arătat până acum, există o puternică legătură istorică între conceptul de realism magic al lui Franz Roh și surrealism, precum și influența rezultată din realul miraculos al lui Alejo Carpentier dar oricum, între surrealism și realismul magic rămân diferențe importante; astfel, surrealismul *„este cel mai îndepărtat de realismul magic în privința faptului că aspectele pe care le explorează sunt asociate nu cu realitatea materială, ci cu imaginația și mintea și în particular încearcă să exprime «viața interioară» și psihologia ființelor umane prin intermediul artei"*[27]. Surrealismul se focalizează pe „exprimarea subconștientului, inconștientului, refulatului și inexprimabilului", iar realismul magic, pe de altă parte, prezintă rareori extraordinarul sub forma unui vis sau ca o *„experiență psihologică"*[28]. „A face acest lucru", scrie

Maggie Ann Bowers, înseamnă „să iei magia unei realități materiale recognoscibile și să o plasezi într-o lume a imaginației puțin înțeleasă sau cunoscută. Obișnuința realismului magic se bazează pe poziția sa acceptată și indiscutabilă în cadrul realității palpabile, tangibile și materiale"[29].

Note

1 Ángel Flores, *Magical Realism in Spanish American Fiction*, în *Hispania*, Vol. 38, Nr. 2 (1955), pp. 187-192, Web.

2 Wendy B. Faris, *op. cit.*, pp. 1-14.

3 Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism*, New York, Routledge, 2004, p. 22, print, online.

4 *Ibidem*, p. 22.

5 *Ibidem.*

6 *Ibidem.*

7 Kornelije Kvas, *The Boundaries of Realism in World Literature*, Lanham, Boulder, New York, London, Lexington Books, p. 29.

8 Kornelije Kvas, *op. cit.*, p. 29.

9 *Ibidem*, p. 29.

10 Cf. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, 3rd ed., 2008.

11 Adeline Delezay, *Suprarealism*, în *Dicționar de cultură generală*, Timișoara, Editura Amarcord, 2001, p. 640-641 și Alain Besançon, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky*, București, Editura Humanitas, 1996, p. 341.

12 Dan Grigorescu, *Dicționarul avangardelor*, București, Editura Enciclopedică, 2003, p. 645.

13 Carole Reynaud Paligot, *Ambitions et desillusions politique du Surréalisme en France (1919-1969)*, en Wolfgang Asholt, W. et Hans T. Siepe (eds.), *Surréalisme et politique-politique du surréalisme*, New-York/ Amsterdam, Rodopi B.V., 2007, p. 27.

14 Carole Reynaud Paligot, *op. cit.*, p. 27.

15 *Ibidem*, p. 28.

16 Octavio Paz, *Point de convergence. Du romantisme a l'avant-garde*, Paris, Éditions Gallimard, 1974, p. 141.

17 Alain Besançon, *Imaginea interzisă*, pp. 341-342.

18 Ernesto Sábato, *Scriitorul și fantasmele sale*, în *Eseuri*, vol. 1, București, Editura RAO, 2004, p. 372.

19 Ernesto Sábato, *op. cit.*, p. 373.

20 Cf. *Surrealismo en Chile*, presentación de Arenas en el portal *Memoria Chilena*; acceso 03.07.2011.

21 Michele Greet, (2013), *César Moro's Transnational Surrealism*, în *Journal of Surrealism and the Americas*, 7, pp. 19–51 și Luis Alberto Sánchez, *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*, tomo V, págs. 1524 A 1526, cuarta edición y definitive, Lima, P. L. Villanueva Editor, 1975, online.

22 Cf. Gonzalo Rojas (1916-2011), en *Memoria Chilena*, consultado el 23 de enero de 2012.

23 Pedro Escribano (17 de enero de 2005), *César Vallejo fue uno de los creadores del cuento-ensayo*, en *La República*, archivado desde el original el 1 de diciembre de 2008, online.

24 VV. AA., *Julio Cortázar desde tres perspectivas*, en *Google Books*. México, Universidad de Guadalajara/ U.N.A. México/ F.C.E., 2002, p. 43.

25 Francisco Cruz, *Alejandra Pizarnik: el extravío en el ser*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 520, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, octubre 1993, online.

26 Lourdes Andrade, *Octavio Paz étoile errante du surrealism* [archive], online.

27 Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism*, New York, Routledge, 2004, pp. 22-24.

28 Maggie Ann Bowers, *op. cit.*, pp. 22-24.

29 *Ibidem*, pp. 22-24.

■

Influențe literare în poezia lui Eminescu (III)

Virgil Diaconu

Felix Aftene — *Dionis (2012)*, pictură, tehnică de autor, 80 x 160 cm

Mircea Eliade: „Oare n-a fost el românul care a pătruns pretutindeni în cultura universală [...] fără să se teamă de influențe și sterilitate?"

Prezența influențelor literare în poezia lui Eminescu este recunoscută și de către Mircea Eliade, care în articolul *Restaurarea demnității românești* (*Vremea*, an IX, 1935, 1 septembrie, nr. 403, aflat în 6, 1987) afirmă următoarele: „Oare s-a temut Eminescu de vreo cultură, de vreo filozofie sau poezie străină? Oare n-a fost el românul care a pătruns pretutindeni în cultura universală fără să-i pese de primejdii, fără să se teamă de influențe și sterilitate? Volumele recente ale d-lui G. Călinescu aduc un enorm material inedit în care descoperim marea foame spirituală a lui Eminescu și toate «influențele» veacului. De la buddhism și Schopenhauer pînă la romanticii francezi și poezia clasică – a rămas ceva pe care să nu-l fi gustat Eminescu [...]? Și același lucru se verifică pretutindeni: Dante, Rabelais, Goethe – toți au fost oameni dîrji, neînfricați de influențe".

Așadar, toți marii scriitori ai lumii „au fost oameni dârji, neînfricați de influențe", adică ei s-au lăsat influențați de poezia și filozofia de pretutindeni, iar Eminescu, în poezia căruia se regăsesc „cultura universală" și „toate «influențele» veacului", face parte și el din familia acestor mari scriitori, din elita poeților. Și pentru că Eminescu urmează practicile poetice inspiratoare ale marilor scriitori, el nu poate fi certat pentru influențele literare din poezia sa. Ba, mai mult de atât, Eliade îl apreciază pe poet tocmai pentru că el practică poetica influențelor literare...

Cam aceasta ar fi logica lui Eliade, care îl apără pe Eminescu împotriva esteticii, mai precis a acelei estetici care cere pur și simplu ca un scriitor să fie original și să aibă o viziune proprie, neinfluențată de alți creatori...

Observ în acest fel că există și interpreți care în loc să evalueze poezia lui Eminescu în funcție de principiile poetice estetice universale, o evaluează în funcție de principii literare pseudoestetice, care recomandă ca poezia să fie făcută prin prelucrarea unor surse poetice străine... În loc să îi ceară poeziei lui Eminescu să fie autentică și originală, deci nemijlocită de influențele literare, Eliade o apreciază tocmai pentru că este determinată de influențele literare și, implicit, neoriginală: „Oare s-a temut Eminescu de vreo cultură, de vreo filozofie sau poezie străină? Oare n-a fost el românul care a pătruns pretutindeni în cultura universală fără să-i pese de primejdii, fără să se teamă de influențe și sterilitate?"

G. Călinescu: Eminescu „își scotea inspirații din cele mai neînsemnate mărunțișuri"

Să urmărim în continuare dacă Eminescu este sau nu influențat în crearea poeziei sale de alte opere. În acest sens, beneficiem de cercetările lui G. Călinescu.

Criticul G. Călinescu îi dedică lui Mihai Eminescu mai multe volume și zeci de articole. Cel mai important studiu consacrat poetului poartă numele de *Opera lui Mihai Eminescu* (7, două volume, 1969 și 1970, fiecare de peste 500 de pagini). Publicat postum, acest studiu reprezintă prelucrarea și restructurarea (în anul 1947) a celor cinci volume anterioare (Editura Fundației Regale, 1932 – 1936), care aveau același nume.

În cea de a doua secțiune a primului volum (1969), numită *Cultura. Eminescu în timp și spațiu* (ibid., pp. 335-520), G. Călinescu se preocupă, pe de o parte, de *modul exagerat în care a fost receptat Eminescu de către critica literară*, iar pe de altă parte, de evidențierea *influențelor literare* pe care opera lui Eminescu le prezintă.

În cele de mai jos voi discuta numai despre influențele literare pe care Călinescu le-a descoperit în poezia lui Eminescu. Astfel, criticul punctează, uneori în detaliu, *fondul inspirațiunilor* lui Eminescu, așadar al surselor și izvoarelor poeziei sale.

„O mare parte din demonstrația poemului eminescian *Memento mori* se bizuie pe ceea ce

➲

era destul de recent și general în lirica noastră de atunci, pe «ruina» romantică de tip Volney." (7, vol. I, p. 391), afirmă criticul, și își argumentează afirmația cu un citat din Volney (*Les Ruines: Les Ruines de Palmyre*), de o pagină, în limba franceză, după alte zece pagini anterioare, tot în limba franceză, semnate însă de alți autori. O mică paradă lingvistică nu strică.

Dar iată și o altă sursă remarcată de către G. Călinescu. „În poezia socială, plină de insulte colorate, monologică, inventivă în expresie, maestrul lui Eminescu a fost Victor Hugo. Citiți de pildă *A propos d'Horace* și veți găsi, cu deosebirile firești de mijloace literare, toată invectiva năvalnică, spumegătoare din *Scrisoarea III*" (ibid., p. 393). Tot „lui Hugo îi datorează Eminescu tonul general din *Împărat și proletar*", poezie despre care criticul mai afirmă că „nu e decât dezvoltarea tezelor opuse ale Despotului și Proletarului din *Les homicides*, de Auguste Barbier." (ibid., p. 399).

Poezia „*Când te-am văzut, Veneră*, e un vădit accent baudelairean" (ibid., p. 400), iar pe Schiller, Eminescu „l-a avut ca model statornic în dramele sale. Indicațiile din planul *Marcu-vodă* (Mira, Anna Movilă) ne arată că poetul avea în gând ca modele dramele lui Schiller și ale lui Goethe" (ibid., p. 407).

„Accentele amare ale lui Mureșan împotriva preoților [...] sunt înrudite cu atitudinea tăgăduitoare a lui Mephistopheles, care [...] este și el un filozof al zădărniciei unei lumi ce merge spre neant." (ibid., p. 409), ne spune criticul.

„[...] Opera lui Novalis definește acel romantism căruia Eminescu îi e larg tributar" (ibid., p. 420).

„Natura lui Eminescu este [...] gigantică, lunară. Acest naturalism asiatic (Eminescu e în multe privințe un asiat) îl găsim și la poeții germani romantici." (ibid., p. 424).

„Preferința lui Eminescu merge însă spre autorii mai mărunți, uneori de tot șterși, din care poate împrumuta idei fără primejdia sacrificării personalității. Ideea călătoriei pentru aducerea diamantului Nordului a scos-o Eminescu din recenzia unui obscur poem romantic dintr-un număr din *Blätter für literarische Unterhaltung* (nr. 291, 17 October, 1844), [...], ca dovadă a felului cum își scotea inspirații din cele mai neînsemnate mărunțișuri", afirmă G. Călinescu (ibid., p. 430). Această observație am mai întâlnit-o și la Ilarie Chendi.

„*Somnoroase păsărele* și-ar avea izvorul într-o poezie anonimă publicată în *Regensburger Liederkranz* (ed. 7, Regensburg, 1880)" (ibid., p. 433), iar în *Rugăciunea unui dac* „este parafrazat *Imnul creațiunii* (*Rigveda*, X, 129)" (ibid., p. 449), fapt constatat, de altfel, de către mai mulți cercetători, printre care Zoe Dumitrescu-Bușulenga și D. Murărașu.

„Versul din *Epigonii*

S-a întors mașina lumei, cu voi viitorul trece...

este scos dint-un poem al lui Vasile Fabian Bob, citat în tomul III al *Leptuariului*:

S-a întors mașina lumii, s-a întors cu capu-n jos,
Și curg toate din potrivă, anapoda și pe dos."
(ibid., p. 464).

În proiectele dramatice ale lui Eminescu „găsim, spune G. Călinescu, reflexe shakespeariene" (ibid., p. 439) și, drept dovadă, criticul ne oferă mai multe exemple de scene, comportamente și caractere echivalente cu cele din piesele dramaturgului englez.

„Din Bolintineanu, Eminescu a luat ritmuri; precum a luat din Sihleanu, Depărățeanu și din Alecsandri." (ibid., p. 484)

„Partea otomană din *Scrisoarea III* a fost scoasă din Hammer (*Geschichte des osmanischen Reiches*, I-er, Bd., Pest., 1834, p. 65-67)", spune Călinescu, preluând informațiile dintr-un studiu al lui Ion Grămadă, menționat de către critic (ibid., p. 504).

Atmosfera de sfârșit de lume din *Memento mori* se regăsește într-o poezie a lui Gr. H. Grandea (*Familia* I, 1865):

Antica Babilonă, splendidele palate,
Grădinile suave, în aer suspendate,
Și al Semiramidei giganticul mormânt
Ce s-au făcut? Pierit-au de veacuri spulberate.
(ibid., p. 500).

În încheierea acestor rânduri, vom observa că G. Călinescu cheltuiește pentru demonstrarea influențelor din opera/poezia lui Eminescu și pentru critica cultului lui Eminescu nu mai puțin de 185 de pagini... Iar asta înseamnă că dezvelirea acestor două aspecte ale operei și personalității eminesciene este destul de importantă pentru Călinescu și, mai departe, pentru cunoașterea și judecarea critică a poetului. Adică „poetul nepereche" se inspiră și își trage substanța din poeziile și dramele altor poeți... De ce nu apelează el la substanța propriului geniu și la tumultul pe care i-l oferă viața, cea mare, a lumii?

Pe de altă parte, trebuie spus că deși de cercetarea influențelor literare în poezia lui Eminescu s-au mai preocupat, înaintea lui Călinescu, și alți critici, precum Ilarie Chendi, Ion Sân-Giorgiu, G. Bogdan-Duică, Nicolae Iorga, cel puțin, după cum am văzut deja, Călinescu „uită" de cele mai multe ori să îi pomenească pe aceștia în discursul său, ca și cum toate informațiile pe care el ni le furnizează în problema influențelor literare din poezia lui Eminescu ar fi în mod exclusiv ale lui, deci rodul propriilor studii și cercetări; ca și cum el ar fi singurul care tratează despre influențele din poezia lui Eminescu. Dar această „uitare" este tipic călinesciană: ea este probată și în alte cazuri, fiind una dintre problemele de etică literară destul de bine cunoscută a criticului. „Uitarea" călinesciană a meritelor celorlalți critici poate să facă din critic „un original", un „deschizător de drumuri" în critica sursieră eminesciană, deci ea se dovedește a-i fi criticului folositoare.

În toată expunerea de mai sus, G. Călinescu nu face altceva decât să listeze influențele din poezia lui Eminescu, însă fără a emite vreo judecată de valoare asupra poeziei rezultate din aceste influențe. Criticul nu ne spune nimic nici despre tehnica sau arta poetică în sine a influențelor. Cum vede totuși G. Călinescu, din punct de vedere critic-estetic, arta poetică a influențelor literare? Este aceasta o artă poetică benefică pentru poezie? Nu este? Este poezia influențelor literare una de valoare? Nu este?

Un răspuns parțial la aceste întrebări găsim în articolul *Opinii asupra lui Mihai Eminescu*, scris în anul 1931, cuprins în volumul G. Călinescu, *Mihai Eminescu, Studii și articole* (Editura Junimea, 1978). Aici, după ce recunoaște „că Eminescu a împrumutat idei și atitudini din filosofia pesimistă a vremii", G. Călinescu admite legalitatea împrumuturilor, deci a artei poetice a influențelor literare, afirmând următoarele: „Chiar când punctul de plecare este o sugestie bine determinată, subconștientul alterează într-așa chip tema, încât punctul de plecare devine ceva zadarnic. Opera de artă se explică nu prin punctul de plecare, ci prin cel de sosire. Un poem modernist inspirat din lectura lui Homer nu se explică prin Homer, ci prin estetica vremurilor de azi. Așadar, fără să disprețuim studiul izvoarelor, trebuie să determinăm înainte de toate locul lui Eminescu în devenirea valorilor estetice și să arătăm măsura concordanței lui cu spiritul veacurilor și a revoluției lui față de poezia veche." (p. 25).

Altfel spus, Călinescu admite că strădania poetului modern de a transforma textele și temele vechi în poezii moderne este legală estetic și benefică. În acest fel, pastișarea și reciclarea de către poeți a textelor vechi sunt pentru Călinescu legitime: ele sunt tehnici sau procedee literare; sau, extinse, devin arte poetice... Cât despre epigoni, aceștia sunt poeții care, neavând un stil propriu, nu au știut cum să își camufleze sursele de inspirație...

■

Felix Aftene — *Primăvara*, pictură, tehnică de autor, 120 x 150 cm

Victimizarea gândirii

Christian Crăciun

Ce înseamnă, în fond, a gândi? Pentru cei mai mulți este pur și simplu o operație fiziologică. Practic, nu poți trăi fără gânduri, cum nu poți trăi fără bătăile inimii. Atunci de ce este important să descifrezi substratul acestui dat ontologic?

*

Și totuși... adie o bănuială: anume că gândirea este altceva decât prezența a ceea ce numim de-a valma gânduri. O facțiune dintre oameni face pasul spre ceea ce numim *înțelegere*. Care este ceva mai mult decât raționalizarea percepțiilor. Adică face pasul spre legato-ul dintre gânduri. Și pentru ei asta este gândirea. Cu țelul acestui proces cu tot.

*

Pentru altă facțiune gândirea este coborârea spre cauze până, în cele din urmă, la cauza primă (care este dincolo sau dincoace de gândire și ăsta este impasul, scandalul rațiunii seci). Numai că asta deja depășește înțelesul pur operativ al cogitației. Ca să fie consecventă cu sine, gândirea trebuie să se conceapă pe sine exclusiv ca succesiune de operații. De aici logica formală. Dar gândirea care caută cauze depășește volens-nolens această concepere operațională, ajungând într-un *dincolo* a-rațional, pentru că „imaginarea" unei cauze a cauzelor este o operație care transcende logica.

*

Pentru alții, tocmai depășirea este gândirea. Dumnezeu coboară. Verbul acesta: *a coborî* este verbul gândirii. *A urca* este verbul credinței. Conjugarea imperecheată.

*

A gândi înseamnă oprire, întârziere, întoarcere, adulmecare. Mergere pe urma... Gândul se adulmecă precum o pradă. Totdeauna a mai trecut cineva sau ceva pe acolo. Însăși alegerea punctului de staționare este ceva de dinainte de gândire.

*

Gândirea este aromă, duh.

*

Scrierea este gândirea putrezită.

*

Mă întorc pentru că presupun că există un sens. Minus cunoașterea este credința în acest sens.

*

Lumea modernă suferă de o disperantă neîncredere în gândire. Deși declarativ o idolatrizează. Tradusă în social printr-o falsificare a înțelesurilor ei. Gândirea ca risc, înaintare peste abis, a fost înlocuită de „gândirea" confortabilă, un set mecanic de operații care feresc omul de înaintare în imprevizibil. Atunci, la ce bun, gândirea?

*

Este deosebirea dintre gândire și etichetă. Două acte radical diferite dar pe care evoluția socială le face azi să pară identice. Închizând astfel faptul riscant al gândirii în mitul contemporan atoate-stăpânitor al siguranței. A gândi devine a ști să pui rapid etichete. A pune etichete „nominale" nu presupune însă decât riscul minimal, ridicol, insignifiant de a greși uneori sticla. Oamenii care *au construit* în gând (nicio deosebire între *Critica rațiunii pure,* o catedrală, *Las Meninas*, o demonstrație matematică, planul și execuția unei operații pe creier sau un concert de Mozart) s-au urcat oricum pe schele, acolo sub cer.

*

I s-a dat gândirii explicația leneșă și insuficientă a adaptării. Cu alte cuvinte, maimuța golașă, neavând a opune Mediului complet ostil nicio însușire specială, ar fi „secretat" ca platoșă, gheară, viteză, colți, miros urât, răcnet înspăimântător, forță elefantină sau orice altă calitate adaptativă una singură: inteligența. Insuficiența constă în omiterea unui factor esențial: timpul. Adică felul în care a supraviețuit maimuța până când gândirea devine într-adevăr eficientă. Acum trebuie să supraviețuiască erei în care gândirea a devenit *excesiv* de eficientă. Împotriva ei însăși.

*

Paradoxul gândirii de azi: își este sieși cel mai periculos prădător. Și cea mai periculoasă capcană.

*

Mai are, din ezitarea acestei răspântii, gândirea vreun viitor? Sau, ca în tragedie, oricare dintre drumuri duce în aceeași direcție cumplită?

*

Efortul, și riscul, gândirii devin din ce în ce mai rarefiate. Ea nu mai descrie lupta lui Iacob cu îngerul anonim. Lupta schimbării numelui. Sau găsirii numelui adevărat. Numele e deja scris pe eticheta culturală, trebuie doar să dai cu limba și să o lipești.

*

Gândirea vinovată se odihnește în deja-știut. Nu întoarce niciodată capul spre gura peșterii platoniciene. Îi place umbra, nu lumina. Asta este, dincolo de mecanismele sale formale, rostul gândirii: să întoarcă brusc capul. Spre cuvintele de ținut în inimă. Cuvinte care nu ies afară.

*

„Recunoașterea rătăcirii ca rătăcire este calea de ieșire din rătăcire, pe drumul către revelația adevărului" Taubes.

*

Dar în momentul în care decuplezi gândirea de adevăr, o transformi în „artă pentru artă", negând existența însăși a adevărului transformi gândirea în simplă gimnastică de întreținere. Un fel de a slăbi forțat ca să te poți îndopa cu hotdogii ideologiilor.

*

Rețelele de disfuncții sociale sunt modul cel mai pervers de a ucide gândirea, ele proliferând monstruos eticheta. Nu se poate raționa on line. Argumentul are valoare nulă. Mai mult, printr-o răsucire malefică absolută a axiologiei, argumentul este sufocat de etichetă. Este devalorizat până la zero. În epoca post-adevărului gândirea este vinovată ab initio. Nici nu mai e nevoie de proces. Dar adevărul este în primul rând o valoare morală, nu una gnoseologică. De aceea eticheta ucide. Gândirea devine adevăratul păcat originar al contemporaneității. A gândi înseamnă a fi într-un perpetuu proces de recurs. A proclama viul și dreptul la libertate al gândirii inclasabile...

*

Memoria vertebrează gândirea. „Instantaneul" ține de instinct, nu de aratul greu al gândului.

Felix Aftene *For sale*
pictură, tehnică de autor, 80 x 60 cm

Legăturile etimologice nu sunt deloc întâmplătoare între munca originară a pământului și munca gânditului.

*

Un verb surprinzător definește gândirea, pentru că provine din materialitatea cea mai frustă și manualitate: *a frământa*. Când gândești, te *frământă* ceva. Sau cineva. Cum a făcut cuvântul acest salt de la aluatul fermentând al pâinii la suprema, imateriala, activitate umană ține, în sine, de miracol. Suntem frământați de niște mâini invizibile, doar doar o ieși din noi pâine euharistică. După frământare urmează coacerea... Suntem zdrobiți la teascul încercărilor, zdrobirea sufletelor, doar doar o ieși din noi un strop de apă după care nu mai urmează setea. Care altul ar trebui să fie rostul gândirii? Frământătură și firimitură, gândirea e holomerică, nu există părticică, oricât de mică, care să nu rezulte din frământare și să nu reproducă fără rest rotundul pâinii.

Și mai este ceva similar: frământat vârtos (și virtuos, firește) și cu ingredientele necesare aluatul gândirii *crește*. Și își vestește prezența prin aroma specifică. Gândirea care nu te face să crești ființial nu este gândire, ci seacă fiziologie mecanică. Gândire moartă.

*

Gândirea vie e fragilă și dinamică și atinsă de timp, ca orice lucru viu. Dar e singura gândire demnă. Restul e reproducție, clișeu. Inteligența artificială este un non-sens, pentru că nu înțelege nimic și începe prin a ucide chiar inteligența. Actul fundamental al înțelegerii. Poate reproduce și chiar inventa procese incredibil de sofisticate. Poate chiar scrie poeme sau simfonii. Dar nu poate scrie *Cratylos* sau *Imperialul* sau *Richard III*. Nu mă întrebați de ce. Tocmai *nu știul* este marca indelebilă a gândirii vii. Și nu este vorba de un *nu știu încă*. Adică de speranța că nu știu încă leacul la boala x și îl voi afla într-un timp t. Gândirea crește într-un *nu știu* definitiv. Nu e vorba de o chestiune tehnică, doar că nu avem *deocamdată* calculatorul suficient de puternic pentru a rezolva cutare problemă. Ci că nu ne permitem saltul. Despre asta este vorba, despre un dincolo la care nu se ajunge decât prin salt.

*

În rai Inteligența Artificială ar fi ales și ea mărul?

■

Umanitatea omului. Benedict al XVI-lea in memoriam

Andrei Marga

Interesul meu pentru Joseph Ratzinger a început când, în studenție, la Filosofie-Sociologie, la Cluj, la disciplina Istoria religiei s-a examinat celebra *aggiornamento* a Bisericii, decisă de Conciliul Vatican II. Nu era limpede cine i-a imprimat forma, dar, cu timpul, am aflat autorul cheie – Joseph Ratzinger. De altfel, lectura neîntrecutei sale *Introduceri în creștinism* (1968) punea cititorul pe direcția unui creștinism trăit, ce devenise atunci orizont.

Am avut apoi prilejul să interacționez cu cei din jurul lui Joseph Ratzinger și privilegiul de a fi fost primit de Benedict al XVI-lea. Am evocat întâlniri care m-au marcat în monografia *Absolutul astăzi. Teologia și filosofia lui Joseph Ratzinger* (Ediția a doua, Meteor Press, București, 2017), pe care i-am consacrat-o.

Acum, la trecerea marelui gânditor la cele veșnice, totul devine doar amintire. Îmi stăruie însă în minte opera pe care o lasă în urmă și exemplul uman al celui socotit justificat „cel mai mare teolog dintre papii ultimelor cinci secole".

Decenii la rând, cititorii au întâlnit cărțile lui Joseph Ratzinger. Apoi, pe cele ale cardinalului, iar, mai târziu, pe cele semnate de Benedict al XVI-lea.

Cărțile profesorului – de la *Volk und Haus Gottes im Augustinus Lehre von der Kirche* (1954), trecând prin fundamentala *Einführung in das Christentums* (1968) și prin *Das neue Volk Gottes. Entwürfe zur Ekklesiologie* (1969), la *Eschatologie – Tod und ewiges Leben* (1977) și *Theologische Prinzipienlehre. Bausteine zur Fundamentaltheologie* (1982) – l-au consacrat pe Joseph Ratzinger printre înnoitorii teologiei. Participarea ca expert (*peritus*) la Conciliul Vatican II a fost ocazia valorificării pregătirii sale în redactarea declarațiilor Conciliului. Ca profesor de teologie fundamentală și de dogmatică, pe rând la Bonn, Münster, Tübingen și Regensburg, Joseph Ratzinger a dat, în mediul efervescent al teologiei germane a acelor ani, cercetări care au schimbat cristologia și eclesiologia.

Fără îndoială că mutarea lui Joseph Ratzinger din profesură, la arhiepiscopia de München-Freissing, apoi la prefectura pentru doctrina credinței de la Roma, a sporit vizibilitatea sa. Pentru prima oară, la conducerea Congregației, ce înlocuise străvechiul Sanctum Ufficium, era adus un filosof și teolog de mare anvergură. Devenit cardinal (1978), Joseph Ratzinger a continuat să elaboreze scrieri de importanță fundamentală. Volume precum *Das Streit um die Moral: Fragen der Grundlegung ethichen Werte* (1984); *Biblical Interpretation in Crisis: On the Question of the Foundations and Approaches of Exegesis Today* (1989); *Politik und Erlösung* (1986); *Wendezeit für Europa?* (1992); *Wesen und Auftrag der Theologie* (1993); *Salz der Erde. Christentum und Katholische Kirche an der Jahrtausendwende* (1996); *Gott und die Welt* (2000); *Glaube, Wahrheit, Toleranz* (2003), și, firește, *Catehismul Bisericii Catolice* (1992), la care se adaugă documentul *Dominus Jesus* (2000) – au clarificat dilemele epocii și au devenit orientări.

Scrierile de sub semnătura lui Benedict al XVI-lea au început cu volumul *Wort Gottes. Schrift – Tradition – Amt* (2005), în care au fost reunite studii „paradigmatice" pentru acțiunea pontifului. Este vorba de *Primat, Episcopat und Successio Apostolica* (1961), în care Joseph Ratzinger respingea „papalismul" în numele reluării tradiției și al înțelegerii „succesiunii apostolice" ca „prezent viu al cuvântului în prezentarea personală a mărturisitorului". Apoi, *Zur Auslegung des Trienter Traditionsdekret* (1965), în care se întreba cum ajunge revelația realizată în Isus Cristos la oameni și rămâne prezentă în istoria ce se face. În sfârșit, este vorba de *Schriftauslegung im Widerstreit – zur Fragen nach Grundlagen und Weg der Exegeze heute* (1989), în care propunea o „reflecție de sine critică" a metodelor de exegeză biblică, încât să se poată înainta spre o „nouă sinteză".

Ca papă, Joseph Ratzinger a dat monografia *Isus din Nazaret* (2006), prima în istorie a unui pontif. Opusul propune lumii asumarea în profunzime a lui Isus. De altfel, teologul intră în istorie ca prag al revenirii la Isus adevărat. „Și în zilele noastre – scria Papa – salvarea constă în devenirea noastră «în mod veritabil reală». Putem să atingem aceasta numai dacă descoperim din nou adevărata realitate a lui Isus Cristos și descoperim prin el calea spre o viață verticală și justă" (*The Essential Pope Benedict XVI. His Central Writings and Speeches*, Harper, San Francisco, 2007). Problema care s-a profilat de la început pentru Joseph Ratzinger, pe calea deschisă de Romano Guardini, era aceea de a-l regăsi pe Isus așa cum a fost! „Adevăratul chip al lui Isus" a redevenit astfel temă, teologică și mai mult decât teologică, înăuntrul reasumării „misterului lui Dumnezeu". Joseph Ratzinger a devenit cel mai profilat gânditor al epocii care și l-a asumat explicit pe Isus Cristos.

Mai mult decât oricine, Joseph Ratzinger a interogat credința în Isus pe terenul istoriei. El a și contribuit la schimbarea conceperii Bisericii. Deja în lucrarea de doctorat, *Volk und Haus Gottes in Augustinus Lehre von der Kirche* (1954), tânărul teolog lua distanță de neoscolastică în favoarea „omului frământat, suferind, întrebător". În scrierea de habilitare, *Die Geschichtstheologie des heiligen Bonaventura* (1959), el vedea în autoconstrucția lăuntrică a persoanei culminația istoriei pământești.

Din orizontul autoconstrucției au plecat inițiativele lui Joseph Ratzinger : distanțarea sa de neoscolastică; asumarea Bisericii drept cadrul pentru a înnoi creștinismul; contribuția sa creatoare de epocă la Vatican II și pledoaria pentru asumarea ca întreg a deciziilor Conciliului; necurmata sa argumentare pentru creștinism cristocentric; distanțarea sa polemică de teologii politizante; opțiunea pentru un *aggiornamento* prudent, ce ia în seamă derapajele modernității; originalele sale evaluări ale evoluției Bisericii, Europei și ale lumii de azi. De aici a plecat configurarea propriei personalități, asumându-și, cum se scrie în *Dogma und Verkündigung* (1973), că „a fi om nu este simplu, un dat static, ce-i revine individului de-a gata, ci ceva ce include totdeauna noul imperativ de a deveni om".

Avem astăzi la îndemână prima biografie adusă la zi a lui Joseph Ratzinger: cartea lui Peter Seewald, *Benedikt XVI. Ein Leben* (Droemmer, München, 2020, 1250 pagini) – o scriere ce epuizează sursele disponibile. Constatarea tulburătoare este că „viața lui Joseph Ratzinger a fost dedicată întrebării dacă omul din Nazaret este efectiv Messia, fiul lui Dumnezeu" (p.1015). Răspunsul l-a dat în vasta monografie *Jesus von Nazaret,* dar și în viața pe care a ales-o – viață la nivelul exigențelor lui Isus! El a și spus, de altfel: „Cristos nu ne-a promis o viață confortabilă. Cine vrea confort este la Isus la adresă greșită" (p. 803).

Cardinalul Ratzinger i-a cerut papei Ioan Paul al II-lea de trei ori aprobarea demisiei din fruntea Congregației pentru puritatea credinței și întoarcerea în Germania, spre a-și desăvârși teologia. Papa de atunci a dat un răspuns celebru: nici pe Isus nu l-a coborât nimeni de pe cruce în viața din această lume, încât misiunea continuă.

Deja la Conciliul Vatican II, Joseph Ratzinger a pledat pentru „deschiderea orizonturilor, reflecție asupra izvoarelor creștinismului, autenticitatea propovăduirii, redescoperirea acelei liturgii care mijlocește bucuria la cuvântul lui Dumnezeu" (p.837). Convingerea sa era că nu puterea, orgoliul și vanitatea, trebuie să-l preocupe pe cel care-și asumă roluri publice, ci răspunderea. De altfel, în vreme ce îi reprezenta pe creștinii catolici, el s-a întrebat continuu nu ce putere îi conferă funcția, ci dacă este pe măsura răspunderii (p.806). Ca papă, le-a spus colaboratorilor săi că „noi nu muncim, cum spun mulți despre munca noastră, pentru a extinde o putere. Nu muncim pentru un prestigiu, și nici pentru a extinde o întreprindere sau ceva de felul acesta. Noi muncim în adevăr, încât căile lumii să fie deschise pentru Cristos" (p.814-815). S-a și spus că „niciun papă al epocii moderne nu a fost mai puțin interesat de putere" (p.836) ca atare.

Pentru Joseph Ratzinger, să rămâi tu însuți în dedicarea față de o cauză înaltă, fie și atunci când opiniile despre tine sunt fără temei și nedrepte, a fost deviza. A și ilustrat-o în toate împrejurările.

Joseph Ratzinger a fost una dintre cele mai discutate personalități de pe glob mult înainte de a fi ales papă. Probabil că nimeni nu a fost mai atacat decât neînduplecatul Prefect al Congregației responsabile de puritatea credinței. „Panzerkardinal" și „Rottweiler-ul lui Dumnezeu" erau doar două dintre sintagmele răuvoitoare puse în circulație. Mai ales că pe lume se înmulțiseră deja inșii care trăiesc din nemuncă, obsedați să atârne etichete când nu au argumente. Joseph Ratzinger și-a continuat însă neabătut drumul și a surprins lumea de fiecare dată.

După dispariția lui Ioan Paul al II-lea, cardinalul Meissner i-a spus lui Joseph Ratzinger că va trebui să accepte scaunul petrin. Răspunsul a fost neașteptat: „tu ești de-a dreptul nebun... Nu sunt cel mai sănătos. Roagă-te să fiu ocolit" (p.767). Contracandidatului la această însărcinare,

cardinalul Martini, i-a spus din vreme că nu vrea să fie papă: „Nu vreau, iar dacă spuneți aceasta prietenilor Dvs., vă sunt recunoscător" (p.781).

În Conclavul din aprilie 2005, Cardinalul Ratzinger s-a apropiat neobișnuit de rapid de majoritatea de două treimi plus unu de voturi, presupusă de alegerea ca papă. După propria mărturisire, „eram în colimator și mă rugam lui Dumnezeu să nu-mi pună pe umeri această soartă. Dar, evident, Dumnezeu nu m-a ascultat... Credeam că încheiasem opera vieții mele și speram la ani mai liniștiți".

Dar cei din jur i-au amintit lui Joseph Ratzinger reflecția lui Isus: „fie voința ta, Doamne". Iar un alt cardinal i-a spus: „dacă Domnul îți va cere «urmează-mă!», atunci amintește-ți ceea ce ai predicat. Nu te opune! Fii ascultător, așa cum tu ai spus despre marele papă plecat acasă". Joseph Ratzinger și-a amintit ce a spus el însuși și îndemnul „nu vă fie frică!".

Și la câțiva ani după alegerea din 2005 a lui Benedict al XVI-lea, cardinalul Bergoglio, care avea să devină Papa Francisc, declara presei: „În acel moment al istoriei, Ratzinger era unicul om cu statură, înțelepciune și experiența necesare pentru a fi ales" (p.779). Cu timpul, comparând toate datele, s-a putut spune: „Joseph Ratzinger aparține acelor oameni care spun ce gândesc și fac ceea ce spun" (p.1021). El își asuma că abia unind convingerile, gândirea și fapta ajungi să fii respectat.

Premierele pontificatului lui Joseph Ratzinger ies tot mai mult la lumină și abia se pot lista. De exemplu, nimeni nu cunoștea mai bine Biserica – din studii, desigur, dar și din contacte la fața locului pe întreg globul. A condus cea mai extinsă biserică din istoria de până atunci – deja 67% dintre credincoșii catolici erau africani, asiatici, latino-americani. De la Pius II, din secolul XV, nu a mai fost o personalitate culturală de anvergura lui Joseph Ratzinger pe scaunul Sfântului Petru (p.811). El a venit, cum s-a spus, cu „o nouă inteligență în descifrarea secretelor credinței" (p.809). Pentru prima oară pe acel scaun a urcat un teoretician de prim rang al modernității (p.808) și un gânditor capabil să înfrunte postmodernitatea. A fost primul papă care a înfruntat globalizarea și a argumentat că soluția rămâne în creștinism. Niciun papă nu a mers dincolo de condiția de preot atât de departe (p.868), intervenind în dezbaterile privind direcționarea lumii.

Deja în 2004, Cardinalul Ratzinger și cel mai proeminent filosof al acestor ani, Jürgen Habermas, oferiseră o dezbatere nepieritoare, în care s-a lansat energic tema „societății postseculare". Niciodată un papă nu a lămurit cu atâta învățătură ce este „iubirea (*Liebe*)", miezul a ceea ce a promovat Isus (p.862). Niciodată până atunci cuvântul pontifului roman nu a ajuns la atât de mulți oameni – reflecțiile sale fiind preluate instantaneu de media din întreaga lume (p.826). Cărțile unui papă s-au răspândit mai mult ca oricând. Pentru prima dată în istorie enciclicele – cum a fost *Fides et Ratio* (1998), a antecesorului său, cele de sub semnătura sa, *Deus Caritas Est* (2006), *Spe salvi* (2007), *Caritas in Veritate* (2009), și cea lăsată succesorului, *Lumen Fidei* (2014) – au fost căutate în librăriile de cele mai diverse afilieri din lume. Ele au lămurit durabil credința, rațiunea, iubirea, speranța, importanța economiei, adâncimea credinței. „Papa scriitor" (p.1027) s-a adresat oamenilor pe o scară fără precedent (p.829). Peste toate, Joseph Ratzinger a dovedit că grația credinței poate pune în mișcare viața oamenilor.

Benedict al XVI-lea a slujit la cea mai mare reuniune religioasă a tuturor timpurilor – cu aproape două milioane de participanți, 800 de episcopi, 10000 de preoți, pe câmpia din apropierea Köln-ului. El a pledat cel mai convingător pentru prezența creștinismului în dezbaterea publică (p.960) și a adus schimbări în liturgie (p.873), în unitatea bisericilor și religiilor (p.952), în combaterea sărăciei. El a pus în mișcare programul „ecologiei umane" (p.972) și o nouă înțelegere a lumii (p.985) ca bază a politicii internaționale.

Joseph Ratzinger a elaborat o viziune coerentă asupra societății moderne târzii. Ca pontif, a vorbit despre „pustiul" societăților vremii. „Există pustiul sărăciei, pustiul foamei și al setei. Există pustiul abandonării, al iubirii distruse. Există pustiul lipsei lui Dumnezeu, al golirii sufletului, încât nu se mai știe de demnitatea și calea omului". La ieșirea din „pustiu" nu se ajunge oricum. „Nu forța rezolvă, ci iubirea (*Liebe*)" (p.802). Apelul stăruitor al lui Joseph Ratzinger a fost „lăsați-ne să construim comunitatea iubirii conform planului Creatorului, care ne-a fost făcut cunoscut de Fiul său" (p.820). Ce ar putea să ne salveze, dacă nu iubirea?, întreba el frecvent.

Joseph Ratzinger a înfruntat subiectele dificile ale istoriei timpului său. Regăsirea fundamentului iudaic în creștinism și reașezarea postscolastică a Bisericii, trecând prin lămurirea diferenței dintre aplicarea forței și religie, prin raportarea la un Islam nemulțumit de realitățile zilelor noastre, la direcționarea modernității, deschiderea religiei spre revoluțiile din științe și articularea „noii sinteze umaniste" l-au preocupat continuu. El știa că istoria o fac popoare nutrite de aspirații, o fac adesea elite capabile, dar o fac și răufăcători. Împotriva simplificării scrierii istoriei, el a subliniat că, în calitate de oameni, nu putem dezlega toate misterele istoriei (p.842), încât înțeleapte sunt adesea „iertarea și concilierea".

De Joseph Ratzinger sunt lipite clișee pe care falsificatorii le distribuie cu ușurința ignoranței. Este lipit clișeul că ar fi fost „membru în mișcarea national-socialismului". Doar o aberație, căci atunci era copil, iar în 1945, când înșiși liceenii erau mobilizați, a dezertat. Este lipit clișeul conform căruia ar fi „conservator". Cei care folosesc acest acest clișeu nu își pun însă întrebarea minimală: la ce se referă atașamentul lui Joseph Ratzinger la tradiție, atașament care era, desigur, mărturisit? Spus simplu, teologul a fost de fapt apărător al umanității oamenilor. Mai este lipit clișeul că, fiind ierarh, nu ar fi luat măsuri față de pedofilie și alte comportamente deviante. Se ignoră faptul, etalat, în sfârșit, de unele agenții de presă, că tocmai Joseph Ratzinger, inclusiv ca papă, a fost cel care a inițiat trimiterea judecată, în instanțe canonice și civile, a făptuitorilor. Este lipit clișeul că ar fi demisionat când nu se putea stăpâni „criza bancară și alte crize înăuntrul Curiei romane". Fals, erau crize oarecum în firea lucrurilor, ce nu țineau de pontif.

Joseph Ratzinger a făcut regulă din maxima, exprimată de Isus însuși, că „cel care vrea să fie mare între voi, să fie slujitorul vostru" (Marcu, 10, 44-45). El a cerut celor care-și asumă roluri publice să întruchipeze maxima. Pentru un papă, spunea Joseph Ratzinger, ceea ce contează „nu este alegerea următoare, ci judecata de apoi" (p.55), iar „dacă un papă primește doar aplauze, ceva nu este în regulă" (p.808).

Joseph Ratzinger a arătat mereu că omul se cuvine să rămână uman inclusiv în gesturi față de apropiați. El însuși a făcut mereu astfel de gesturi.

Felix Aftene *In intymacy*
pictură, tehnică de autor, 80 x 60 cm

De pildă, când un secretar a smuls și furnizat presei documente din biroul papei, i-a acordat imediat iertarea. Mulți au remarcat că Benedict al XVI-lea „era prea blând cu dușmanii și nu a întreprins ceva destul de clar împotriva lor". Nu era felul lui de a fi! El știa cât de aspre sunt realitățile lumii. A și cerut, ca papă, „rugați-vă pentru mine, ca să nu fug înfricoșat din fața lupilor" (p.805).

„Lucrător în grădina Domnului", cum se socotea, Benedict al XVI-lea a înțeles să folosească timpul în serviciul datoriei. Să privim orarul său ca pontif. Scularea era dimineața, la ora 5.30. Urma rugăciunea, apoi Messa în Capelă. După micul dejun, papa primea, în 30-45 minute, briefing-ul asupra corespondenței, pentru a trece apoi, în alte 45 minute, la studiul actelor, la audiențe și la treburile diocezei de Roma. La ora 10, papa citea presa internațională. Între orele 11-13 erau audiențe și se examinau chestiuni cu cei responsabili de resorturi în Vatican. După pauza de prânz, urmau lecturi de documente și rezolvări de probleme. Între orele 18-19, Benedict al XVI-lea făcea analize cu colaboratorii principali. Săptămânal, la biroul papei urcau sute de spețe pentru decizie. La orele 20.45, papa intra în program privat, ceea ce însemna urmărirea de concerte, competiții, filme și pregătirea pentru serviciul divin și meditațiile de a doua zi. Ziua de marți era liberă, iar o zi pe săptămână, Benedict al XVI-lea a dedicat-o scrisului său.

Desigur, Benedict al XVI-lea a fost avantajat de imensa sa cultură. El vorbea limbile clasice (ebraica, greaca, latina) și, în total, unsprezece limbi. Franceza, engleza și italiana pe care le vorbea erau dintre cele mai bogate, spaniola și portugheza îi erau familiare. Se adapta pe loc la limba pe care o propunea interlocutorul.

Unii sunt înclinați să acorde circumstanțe celor care urcă în ierarhiile actuale, cu justificări precum „așa-i el", „așa vede el lucrurile", „doar este șef!", „așa este politica!". La Joseph Ratzinger nu a fost cazul de justificări de acest fel. La el, personalitatea era cu totul alta. Ea s-a construit în jurul deciziei mature de a-l urma pe Isus și de a cultiva umanitatea din oameni.

■

Scriitorii moderni (III)

Radu Bagdasar

Felix Aftene *Metamorfoză*
pictură, tehnică de autor, 80 x 80 cm

Ce concluzie se poate pune în chip de apostilă finală la această dezbatere asupra profilurilor procedurale ale scriitorilor *in actu creationis*? Este utilă această clasificare în studiile teoretice și aplicate de genetică textuală?

Clasificarea tripartită a scriitorilor pe care am construit-o este utilă permițând o orientare de principiu a geneticianului în cercetările sale. Dar ea este extrem de problematică sub mai multe aspecte.

În primul rând ea nu relevă de logica bivalentă clasică ci are o valoare relativă, pur tendențială, abaterile fiind numeroase. Iar abaterile nu se constată numai de la un scriitor la altul dar chiar în cazul activității aceluiași scriitor de la o geneză la alta de-a lungul carierei lui și chiar în cazul aceleiași geneze. Cum problematica, dificultățile ridicate de un proiect nu sunt egale între ele, ni se pare normal ca în punctele sau zonele în care dificultățile sunt extreme scriitorul să fie obligat să recurgă la soluțiile cele mai „oneroase" sub raport metodologic. În cazul genezei lui *Salammbô* staticul Flaubert este obligat să iasă din cabinetul lui de lucru și să se deplaseze pe locurile anticei Cartagine pentru a se impregna de mirosuri, de culori, de apusuri de soare, de peisajul local. Om al nordului, imaginația lui nu avea suficient carburant ficțional pentru a funcționa în plin regim într-o realitate care îi era complet străină. Din artizan devine hiperartizan străduindu-se să scruteze fiecare detaliu al anecdoticii pentru a nu se regăsi în ipostaza penibilă a lui Hugo când vorbește de navigație și descrie scene de naufragiu. Dar Flaubert si *Salammbô* nu sunt cel mai bun exemplu. Cum putem să clasificăm un autor într-o categorie când el se comportă diferit de la o geneză la alta precum Goethe între *Werther* și *Faust* sau Norman Mailer între *The Naked and the Dead* și *Barbary Shore*? Dar, iar aici chiar în cadrul aceleiași geneze creatorul poate fi artizan sub unele aspecte și la anumite nivele și rapsodic flamboiant la altele. Flaubert, în mod unanim clasificat drept artizan, metodic, este într-adevăr artizan la nivel global și de detaliu expresiv, dar nu și la nivel de detaliu fantasmatic, în felul în care imaginează detaliile. Este ceea ce ne împinge către ideea că, înainte de a-l taxa de artizan sau orfic, trebuie examinat comportamentul său de-a lungul întregului lanț genetic. Romancierul normand este reputat pentru spiritul ingineresc împins până la manie și tradus în avantexte stufoase, pentru acribia scripturală. Asta i-a făcut pe toți editorii, istoricii literari și geneticienii să-l considere prototipul absolut al artizanului. Dar, privit mai îndeaproape, la nivelul incipitului Flaubert se comportă câteodată ca un modern (Sf. Anton din tabloul lui Bruegel de la Genova și imaginile legendei sf. Julien de pe vitraliile catedralei de la Rouen adoptate punct inițial a două dintre povestirile sale), la nivelul formei rămâne artizan dar fisurat de zvârcoliri rapsodice la nivel de detaliu. Un creator poate deci aparține, în funcție de aspectul sub care îl judecăm la mai multe categorii în același timp, ceea ce pune o serioasă problemă logică de clasificare.

Dar în fond, care este explicația acestei ubicuități comportamentale? După opinia noastră, așa cum am demonstrat anterior, singura explicație posibilă consistă în raportul dintre potențialul psiho-intelectual al creatorului și obiectivul pe care si-l fixează. Când decalajul este mare, el este obligat să fracționeze dificultățile, să lucreze în pași mărunți, să procedeze la o documentare minuțioasă, să ceară opinia apropiaților, ceea ce revine la ipostaza artizanală. Pentru Mark Twain a vorbi despre copilăria sa la Hannibal, pe Mississippi, revenea la un simplu proces-verbal al propriei copilării. Nimic mai ușor și mai jubilator. Nu același lucru se întâmplă cu Zola când abordează lumea minelor, complet străină, și nici pentru Rebreanu când, sub presiunea morală a istoriei, se interesează de „chestiunea țărănească". Pentru a se situa în perimetrul adevărului, le-au trebuit ani sau decenii de documentare livrescă, anchete de teren, reflecție, scheme narative, construcții de personaje emblematice, planuri. Zola, Flaubert, Anthony Trollope, Manzoni, Thomas Mann, Turgheniev, Henry James, Roger Martin du Gard, Somerset Maugham, Heinrich Böll, Rebreanu, Soljenițîn, George Orwell își propun obiective dificile, străine de bagajul lor cultural și de experiența de viață, pentru care au nevoie de documentare, de reflecție asupra sensului lor și interpretare a faptelor, de construirea unei anecdotici percutante. Singura soluție în astfel de cazuri este postura artizanală, inginerească, a descompunerii problematicii în componente secundare și tratarea lor una câte una. Când opera este rezultatul unei experiențe la îndemâna autorului precum menționatele *Aventurile lui Tom Sawyer* de Mark Twain, *Adolphe* de Benjamin Constant, Atala de Chateaubriand, *Pe Donul liniștit* al lui Șolohov, *Abator 5* de Kurt Vonnegut, decalajul este redus și scriitorul se poate poziționa în rapsodic. El scrie în flux continuu, copiind o realitate din memorie cu mai mici sau mai mari amendamente. Chiar dacă pe trunchiul realității artistul grefează alte elemente – Tom Sawyer este Mark Twain însuși hibridat de trăsăturile și faptele altor doi băieți din anturajul său – toate elementele sunt recoltate din experiența personală. Scriitorul face într-un sens procesul verbal al existenței sale. Nu are nevoie să facă un mare efort de imaginație, iar ipostaza rapsodică se impune în mod natural.

Felix Aftene *Vestitor*
pictură, tehnică de autor, 90 x 90 cm

Twain se plasează în continuitatea principiului balzacian, conform căruia realitatea dă lecții artei. Aceeași fluiditate genetică o constatăm când este vorba de un episod istoric cunoscut precum lupta armenilor contra genocidarilor turci în 1915 relatată de Franz Werfel în *Cele 40 de zile pe Musa Dagh*. Problema lui Werfel nu este viziunea generală ci masa de detalii ale vieții si luptei de fiecare zi a mâinii de armeni care înfruntă cu un admirabil curaj bestialitatea adversarilor lor.

În consecință, revenim la ideea de *ipostaze conjuncturale* decât *structurale ale scriitorilor* așa cum am demonstrat cu multiple argumente. Chiar dacă aceste ipostaze ascund un nucleu de înclinație naturală, ele sunt determinate și dominate de necesitatea de a se adapta provocărilor ficționale ale proiectului. Fără a exclude situația întrucâtva contrară a celor care se stabilizează la un moment dat într-o categorie pe care nu o vor mai părăsi - cazul lui Haruki Murakami -, ceea ce ne readuce la ideea inițială de tipuri funcționale pentru perioadele lor de maturitate. În orice caz tipologia instalată este utilă fie și numai pentru a defini comportamentul scriptural al autorului în cutare sau cutare moment al unei geneze. Trebuie repetat că plasarea unui creator într-una sau alta dintre ipostazele definite nu este numai rezultatul naturii lui psiho-intelectuale înnăscute, de individ meticulos, rațional, prudent sau, dimpotrivă, intuitiv și exploziv ci este determinată și de raportul între posibilitățile lui afectiv-intelectuale, inclusiv de parcursul său biografic, și obiectivul pe care și-l propune.

Ca atare, cele două categorii „antinomice" de creatori, ca și cea de a treia, nu trebuie concepute ca niște compartimente etanșe, autorii constituindu-se ostateci ai unui compartiment la modul definitiv. Dimpotrivă, ei dau dovadă de o considerabilă mobilitate, sunt liberi de a adopta, pentru a răspunde decalajului care îi separă de exigențele proiectului, comportamentul mental care li se pare cel mai eficient și mai rapid. Clasificarea autorilor în cele trei categorii este în consecință relativă.

Ca judecată globală privind identitatea procedurală a unui scriitor suntem tentați de ideea dominantei. Chiar dacă practică, mai mult sau mai accidental cele trei maniere operaționale în raport cu geneza a diverse opere sau în raport cu diversele momente ale unei monogeneze, scriitorul prezintă o dominantă: în acest sens Flaubert, Zola, Thomas Mann, Claude Simon, Manzoni sunt artizani, Milton, Restif de la Bretonne, Stendhal, Jouhandeau se legitimează ca rapsodici

iar La Bruyère, Julien Green, Malraux se definesc ca moderni. Există deci creatori de dominantă artizanală, alții de dominantă rapsodică iar, în fine, alții atrași iremediabil de libertatea procedurală a modernității.

Tipologia propusă este provizorie, deci implicit deschisă oricărei ameliorări. Ea ne pare indispensabilă în dezvoltarea și înțelegerea morfologiilor genetice concrete și mai cu seamă a raporturilor geneză externă (semică)/geneză interioară (asemică) în invenția unei opere.

Referințe bibliografice

Aragon, Louis (1969), *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève: Editions d'Art Albert Skira.

Balzac, Honoré de (1876), *Oeuvres complètes*, XXIV, Correspondance (1819 – 1850), t.I et II, Paris, C. Lévy.

Benda, Julien (1951), Préface, în La Bruyère, *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard.Lettres à l'étrangère : oeuvres posthumes. I. (1833-1842), [paru en 1899] / H. de Balzac Lettres à l'étrangère : oeuvres posthumes. I. (1833-1842), [paru en 1899] / H. de Balzac Lettres à l'étrangère : oeuvres posthumes. I. (1833-1842), [paru en 1899] / H. de Balzac Lettres à l'étrangère : oeuvres posthumes. I. (1833-1842), [paru en 1899] / H. de Balzac

Claudel, Paul (1963), *Reflexions sur la poésie*, Paris: Gallimard.

Damasio, Alonso (1995), *L'Erreur de Descartes*, Paris: Odile Jacob.

Flaubert, Gustave (1946), *Lettres inédites à Tourgueneff*, Monaco: Editions du Rocher.

Flaubert, Gustave (1972), *Oeuvres complètes*, tome 13, Paris: Club de l'honnête homme.

Goethe, Johann Wolfgang (1988), *Conversations avec Eckermann*. Paris.

Golding, William (1982), *A Moving Target*, London: Faber and Faber Ltd.

Green, Julien (1972), *Oeuvres complètes*, édition de Jacques Petit, préface de José Cabanis, Paris: Gallimard.

Grésillon, Almuth (2016), *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris: CNRS Editions.

Ionesco, Eugène (1996), *Entre la Vie et le Rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris: Gallimard.

Istrati, Panait (1985). *Cum am devenit scriitor*. Bucuresti: Editura Minerva.

Joyce, James (1983), *Corespondență*, Bucuresti: Univers.

King, Stephen (2020) 2012), *On Writing. A Memoir of the Craft*. London: Hodder & Stoughton.

Lodge, David (1992). *The Art of Fiction*, New York, London ...:Viking – Penguin.

Mansfield, Katherine (1928). *The Letters of*, Vol. I, II. London: Constable & Co Ltd.

Oates, Joyce Carol (2003), *The Faith of a Writer*, New York : Ecco, a division of HarperCollins Publishers Inc.

Orwell, George (2009). *A Life in Letters*. London: Harvill Secker.

Petit, Jacques (1972), Genèse et structure, în: Julien Green (1972), *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard.

Pirandello, Luigi (2004). Prefazione a Sei personaggi in cerca d'autore, *Maschere nude*, a cura di Alessandro D'Amico, vol. II, collana I Meridiani, Milano: Mondadori.

Poe, Edgar Allan (1882), The Raven. With the Author's Critical Essay on his Poem Entitled *The Philosophy of Composition*. London : Fotheringham.

Tesson, Philippe (2010), Une Eblouissante Extravagance, in *Le Figaro Magazine* n° 20646, din 217 decembrie 2010.

Trollope, Antony (2002 (2013)), An *Autobiography*, The Project Gutenberg eBook.

Valéry, Paul (1973), *Cahiers*. Paris: Gallimard.

■

Jocul fanteziei melancolice

Constantin Cubleșan

Echinoxistă din prima generație a publicației clujene, Mariana Bojan nu a fost *plasată* de criticii și teoreticienii *fenomenului*, în rândul celor mai reprezentativi poeți ai acesteia, poate pentru că nu a fost studentă la Filologie dar mult mai sigur pentru că a fost tratată de-a lungul anilor ca pictoriță (absolventă a Intitutului de Artă din Cluj), e drept, de reală originalitate, cu o creație artistică de mare extindere, cu expoziții unanim apreciate.

A publicat mai multe volume de poezie pe care le-a reunit (destul de târziu) în antologia *Rezervația patetică* (Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016) când, pentru mulți dintre criticii care s-au aplecat asupra ei, a reprezentat o adevărată revelație („La ora bilanțului, Mariana Bojan propune un univers liric de marcă subliniat individuală" – Ion Pop). Primul dintre aceste volume, *Elegie pentru ultimul crâng* (1976), ar putea fi luat în considerare pentru plasarea poetei în cadrul generației optzeciste. Numai că lirica de-aici nu răspunde aproape deloc comandamentelor programatice ale platformei teoretice pe care o reclamă autorii ce se revendică grupării (?!). Poeta avea nostalgia unei naturi oarecum atemporale, în notații deloc idilice însă, văzută sub semnul unui zeu protector îmbătrânit („Pădurile cerșesc în Univers/ Puteri nebănuite le deșteaptă/ Pan s-a întors bătrân ca-ntotdeauna/ Îndatorat chimerelor de piatră" – *El e bătrân*). Gingaș-opulente și abundent colorate cu o pensulă de finețe, tablourile din natură, fals peisagistice, au ceva ciudat în evocarea unei faune campestre, teritoriu al unor ființe mici și fragile: „Tolănită-n mișcătoarea ei singurătate/ O mică reptilă rupe flori roșii/ Pe-o pajiște roșie/ Vântul trece pe-aici în salturi speriate./ De ce iei apărarea spurcăciunii?/ Îmi strigă cei ce privesc/ Muta noastră conviețuire/ În timp ce vietatea înfricoșată/ Îmi mușcă obrazul și dispare sub pietre./ De la fereastra mea, noaptea/ Caută un declin cuviincios/ În măsură să limpezească firea" (*Deznodământ blajin*). Universul rural, atâta cât este, e frust și fraged, dacă se poate spune așa, amintind imagistica impresionisă eseniană: „Viței, vin viței să pască-n paradis/ Substanța cultă-și strânge petalele bizare [...] Nu ne mai vin condurii. Un inutil Orfeu/ E gurii mele rană și rana vrea să cânte/ Și undeva în lume se naște câte-un zeu/ Ci-l urgisește-ndată o lepră de cuvinte// Deschideți iute poarta să intre câte-o vită/ Pan bea și-n turmă urcă hipnoticul alean/ De nu vă place cerul, priviți-l dar prin sită/ Albastrul nu mai cântă. L-ați aurit în van" (*Izgonirea*).

Cu volumele următoare (*Haina de cânepă*, 1983; *Phastasticonul*, 1987; *Expertul și păsările*, 1996 șcl.), evadarea din contingent e mereu mai pregnantă. Poeta e dezinteresată de conflictualitatea diurnă din societate și își construiește un univers al ei, propriu, din elementele unei realități mai degrabă onirice, având oarecum model creația lui Leonid Dimov, căruia îi și dedică câteva piese. Utilizează un vocabular frust, degajat, cu expresii translate poetic din limbajul cel de toate zilele, realizând efecte pitorești spontane: „Cu mâțele spumoase din casele domnești/ Torc miezul nopții fraged în dorințe/ În gări satirii dorm pe căni nemțești/ Spițerii picotesc între semințe// Pe strada mea nătângă, muritoare,/ Copilărindu-se din casă-n casă/ Trec străjile tăcerii, mi-o descoasă,/ O lasă însemnată la picioare.// Ziua vecină mătură-n piață/ Își spală noaptea grasă de pe față/ Pădurile de scaune ucise/ Ne pricopsesc cu grave manustrise" (*Nocturnă*).

Alunecarea spre un teritoriu al absurdului se dovedește productivă, lirica Marianei Bojan dobândind mereu mai mult haloul unei lirici fanteziste, insolite: „Și ce plictis era pe mare/ Dormea zeița de-a-npicioare/ Prin pâlnia de lut ovală/ Da drumul norilor să cadă/ Ce-asupra-i se-abăteau apoi/ Mugind a palizi văduvoi./ Ea printre plete răzlețite/ În suflet le zvârlea cuțite/ Și se lăsa apoi să cadă,/ Sub ploile de toamnă, fadă" ș.a.m.d. (*De n-ar fi toate acestea*). E de-acum o poezie ludică, în care melancoliile decantează ironii mai puțin corozive și mult mai mult parodice, de un spectaculos joc imagistic gratuit, în sine: „Am cuib statornic un dovleac în lapte/ Cu-nsâmburata lui filozofie/ Curge uleiul zilei, nopți răscoapte/ Îmi dau dureri de barbă colilie// Dau iama xilofagi-n dulce miez/ De mi-i strecoară printr-o sită deasă./ O pasăre despică cerul frez/ Și-mi cade ca trăznită lângă casă.// Atunci mă cântă dalbe hetaire/ Și mierea curge gârlă din butoi,/ Mărite-doamne, ce ospăț de soi/ Parcă s-ar pregăti o «dies irae»/ Oșteni pedeștri, granguri de fântână/ Ce dănțuiesc strivind corole roșii,/ Toți se prefac cum că mă cunoscură/ Și își aruncă-n luptă toți cocoșii" ș.a.m.d. (*Phantasticonul. Cântul I*).

O lume carnavalescă populează scene și tablouri dintr-un veac fantezist, descrierile acestora au aliură baladescă, autoarea amuzându-se compunând insinuante narațiuni mitologicale într-o manieră persiflantă de sorginte livrescă: „Noi mai bogați decât feritul Noe/ Călcam pe iarba dreasă cu aloe/ Iar hoardele de licurici, barbare/ Ne înnodau șireturile rare.// Ne strecuram în slovă cu sfială/ Ca într-un fel de moarte triumfală/ Maria mea de aur și de smoală.// Lămpi ponosite, panglici, carnavale/ Predestinate carelor de luptă/ O muză palidă cu fața suptă/ Se îmbăta în nopțile-i regale// Și pugilit-am întru poezie/ Măreț cum Cezar, cu dușmani o mie,/ Toți suferind de dovleacomanie// Ce de cântări zburdau pe-a luncii crupă/ Culegători vrăjiți cădeau ciopor/ În mările de vodcă și de supă/ Agonizând puțin în viitor" ș.a.m.d. (*Phantasticonul. Cântul I*). Lumea aceasta fabuloasă, dar miniaturală, trezită la poezie de o creatoare deloc conformistă, își are farmecul său insolit, fiind capabilă a demonstra că jocul cu ielele imaginației poate da viață spectaculoasă, viabilă, unei alte lumi în paralel celei realiste. Iar când privirea cu care contemplă, nu atât lumea din jur cât propria conștiință, are o clipă de luciditate, versul reverberează totuși dramatic, un patetism bine temperat: „Când ne-am îmbolnăvit de timp steril/ Și am zăcut din dor de viețuire/ Când ne era rușine să murim/ Iar să trăim, o taină peste fire// Când adunam pământul peste noi/ Ca să ne fie inima mai caldă/ Și încolțeam umili acel noroi/ Cu prunci în care sângele să ardă// Când orice vis era menit surpării/ Și spaima era timbru pe cuvânt/ Și ne purtam ființa-n umilire/ Vii posesori ai unui viu mormânt// Înnegurați ca-ntr-un muzeu de ceară/ Statornicit adânc în Elizeu/ Trăiam pentru că mai aveam o țară/ Și-n țară îl aveam pe Dumnezeu" (*Remember*).

Nu încape îndoială, Mariana Bojan este, între echinoxiști (și chiar dincolo de aceștia) cea mai fantezistă poetă, de reală originalitate, compunând imagistic, cu dezimvoltură, un univers de manieră exotică, în care se refugia candidă, savurându-și propria libertate de creație.

■

Gândirea vectorială și reîntoarcerea la metafizică

Adrian Lesenciuc

Mircea Arman propune prin *Eșecul gândirii calculatoare și reafirmarea metafizicii*[1] o abordare curajoasă și inovatoare, un răspuns fundamentat și consistent la alunecarea spre ontologiile negative, spre fragmentarea și multiplicarea prin metaversuri a unei lumi căreia i se neagă existența. Inovarea vine de la utilizarea a doi operatori ai cunoașterii, *capacitatea imaginativă poietică apriorică* și *imaginativul poietic rațional aprioric* ca *agens*, creator al *lumilor posibile rațional*, care nu sunt dubluri virtuale ale lumii de referință ca în cazul metaversurilor. Utilizând acești operatori și trecând în revistă filosofia Antichității eline, apoi cea de Ev Mediu, sondând până la lucrările filosofice recent apărute în special în mediul cultural german, pe care le analizează în acord cu cei doi operatori, care la rândul lor sunt în consonanță cu proiectul *Eseu asupra structurii imaginativului uman*[2] din 2020, Mircea Arman rămâne consecvent și raportează în primul rând propria perspectivă la conceptul-ordonator de *capacitate imaginativă*. Proaspăt publicata lucrare trebuie citită în prelungirea celei precedente, ca operând în cadrul unui sistem în articulare, în care la baza constructului stă însuși acest motor, principiu ordonator sau *arhé* (prelungind înțelesul termenului cu rădăcini milesiene ca „început" și „putere"), impuls, care poartă numele consacrat în precedenta lucrare și care presupune capacitatea de a crea lumi *ex nihilo* și de la care începând este construit, ulterior, *imaginativul poietic*, de asemenea construct ordonator în baza căruia pot fi rescrise istoriile mentalităților, culturilor, civilizațiilor. Cele două concepte, aplicate în raport cu alte două, „metafizica", percepută în raport cu mutațiile de sens și cu declinul său contemporan, respectiv „gândirea calculatoare", proiecție heideggeriană încă operativă – cele două direcții indică, de fapt, aducerea în actualitate a problematicii filosofice a lumii în raport cu reperele de interes în studiul filosofului clujean: metafizica greacă cu rădăcinile ei adânci, tratată în lucrarea omonimă, premiată de Academia Română[3], respectiv filosofia lui Heidegger, asupra căreia s-a aplecat în multiple lucrări și traduceri – propun o relectură a sistemelor filosofice consacrate, în care termenii clasici încep să piardă din capacitatea lor de a opera într-un spațiu alienat și în care limitele proiective sfârșesc prin multiplicarea în oglinzile paralele în care se reflectă, împinse fiind spre acestea de științe. Nu *imaginarul* și conotațiile halucinatorii ale acestui concept sunt utile, deși rafturi întregi de bibliotecă îi sunt consacrate și continuă să producă deturnarea impulsului motor prim în crearea de lumi, ci *capacitatea imaginativă poietică* definită în precedenta lucrare, care preexistă independent de rațiunea care o identifică și motivează, care se devoalează ca *apriorică*, în calitate de facultate motorie: „facultate specifică omului și numai lui, de a făuri lumi posibile al căror sens rațional este atât explicit, cât și implicit" (p.18) și, nu în ultimul rând, de facultate comprehensivă, de proiecție utilă înțelegerii și interpretării lumii (readucând filosofia, prin urmare, la menirea ei primă), înțelegerii ființei nu numai ca dat, ci în complexul și continuul proces creativ la care contribuie: „Ceea ce face diferită construcția noastră prin cele două elemente fundamentale ale intelectului, *capacitatea imaginativă poetică apriorică* și *imaginativul poietic rațional aprioric*, este de domeniul esenței întrucât noi nu doar comparăm conceptele noastre în intelect pentru a vedea dacă ele sunt identice, prin urmare corespund atât interior cât și exterior, sau dacă intră în contradicție sau nu, ci arătăm modul în care aceste concepte creează realitatea și structura internă a fenomenului atât cât stă în putința *capacității imaginative poietice rațională apriorice* umane și astfel, prin intermediul *imaginativului poietic rațional aprioric*, le aducem la înțelegere" (p.22).

În lectura prin prisma celor doi operatori ai cunoașterii, marile sisteme filosofice își prezintă limitele interpretative, în special privind prospectiv. Spre exemplu, *imaginativul poietic informațional* care ordonează metaversurile, nu intră în schema înțelesurilor logice ale cunoașterii raționale la Kant, iar tabelul categoriilor kantiene nu poate fi extins în această direcție cum nici sistemul filosofic al lui Leibniz, bazat pe *intuițiile sensibile pure*. Gândirea științifică și tehnică modernă au schimbat paradigma kantiană a cunoașterii și modelele aferente, motiv pentru care este necesară utilizarea unor operatori aplicabili nu doar în înțelegere, ci și în remodelarea sistemului de referințe, adică nu doar în acord cu facultățile intelectului pasiv, reflectând formele materiale, ci în raport cu facultățile intelectului activ, capabil să se ridice în cuprindere la nivelul universalului, pe care să nu-l tulbure prin propria măsurare. Vom reveni asupra acestei complexe problematici a măsurării nu înainte de evidența modul în care această relectură a filosofiei, focalizată pe impulsul creator (prezent, dar nu întotdeauna conștientizat, ori înțeles la nivelul capacității sale generative) se regăsește în paginile de filozofie elină, la Protagoras și la sofiști – adevărații precursori ai *imaginativului poietic științific4* și, aș adăuga, al relativizării, hibridizării și fragmentării postmoderne (aspect pe care l-am dezvoltat încă din 2005, în *Postmodernitatea. Un posibil model de structurare a mozaicului a-valoric*), de la care începând se instaurează atitudinea dominatoare prin *homo mensura* –, continuând, în cel mai amplu text din componența lucrării, „Imaginativul poietic rațional metafizic european la Aurelius Augustinus, Ioan Scotus Eriugena, Thomas de Aquino și Duns Scotus la William Ockham. Zorii apariției *imaginativului poietic rațional științific*", cu accent pe gândirea (motivată platonic) a Sfântului Augustin, dar subliniind etapele unui parcurs al gândirii prin prisma operatorilor anterior menționați pe durata a o mie de ani, prin remodelări surprinzătoare și înțelegeri suplimentare ale unei filosofii orientate interpretativ cel puțin din obișnuință spre traiectoriile *mainstream* ale înțelegerii. Voi exemplifica prin interpretarea libertății la Duns Scotus, *Doctor Subtilis*, ca *modus operandi* al *imaginativului poietic rațional-creator*, ceea ce confirmă că inclusiv din perspectivă interpretativă operatorii filosofului clujean sunt utili și permit înțelegerea libertății în configurarea lumii necesare izvorâte din libertate, și nu din necesitate, în consonanță cu „structura *poietică apriorică a imaginativului* guvernată de înțelegerea proprie eului" (p.147): „[...] imaginativul poietic creează cu necesitate lumea construind o realitate transcendentă sieși, inteligibilă în chip necesar, în timp ce se poate afirma re-construcția necesară a lumii la nivelul imaginativului poietic rațional ca element de libertate a construcției imaginative" (pp.146-147).

Nu vom insista, așadar, pe re-parcurgerea filosofiei europene din perspectiva *imaginarului poietic rațional*, chiar dacă sunt tentante, în primul rând, proiecțiile lui William Ockham, ci ne vom focaliza pe esența lucrării lui Mircea Arman: înțelegerea *gândirii calculatoare* și a modului în care societatea contemporană a valorizat un anumit tip de cunoaștere, proclamându-i nu numai întâietatea, ci chiar singularitatea, atâta vreme cât celelalte sunt considerate a nu se putea califica la nivelul de obiectivitate pe care îl dau măsurătorile, respectiv înțelegerea locului în care a ajuns metafizica într-o societate „antimetafizică". În fața unui progres fără precedent, societatea s-a lăsat surprinsă și dominată de un tip de gândire care nu are sens și nici posibilitatea de a cuprinde totul, care nu are o viziune asupra întregului și care este incapabilă să înțeleagă de la distanța necesară organicitatea lumii. Această cercetare, devenită suficientă sieși, rezultată din voința de cunoaștere „în sine și pentru sine", contribuie, în esență, la slăbirea adevărului, atâta vreme cât, în acord cu perspectiva heideggeriană, „Știința modernă nu slujește un scop, care îi este oferit abia ulterior, și nici nu caută un «adevăr în sine»" (p.155). Aparatul matematic care a servit științelor pentru progresul unui mod de gândire și organizare a lumii în raport cu sensuri interpretate ulterior – aș sublinia faptul că știința modernă este incapabilă să vadă cunoașterea

din perspectivă vectorială, este incapabilă să utilizeze etalonul scalar în raport cu o serie de vectori (predefiniți, care presupun definirea sau identificarea originii, direcției și sensului) căutând, mai degrabă, să explice ulterior funcționalitatea – este insuficient pentru a face posibil ca lumea transformată în cifre să funcționeze. Independent de Mircea Arman, utilizând un alt instrumentar, profesorul Mihai Nadin anunța o criză de viziune a lumii (CoVID) bazată pe incapacitatea trecerii de la teologia lui Descartes, deterministă și reactivă, la proiecția anticipativă, la înțelegerea organică a lumii, la înțelegerea a ceea ce Heisenberg enunțase cu aproape o sută de ani în urmă, și anume că „a măsura înseamnă a tulbura" și că „descrierile matematice reprezintă doar o submulțime a felului în care oamenii descriu realitatea. Semiotica este disciplina care exemplifică felul în care sunt generate reprezentările"[5]. Cele două perspective sunt consonante și propun o revigorare în planul gândirii în raport cu un sistem care este tributar reacției și punerii accentului fără noimă pe *imaginativul poietic științific*. Pentru filosoful clujean, „Matematica nu este știință, ci doar metodă, întrucât dacă ar fi știință ar avea putința independentă a cercetării naturii" (p.155) și, prin urmare, „Orice modalitate de calcul disipează ceea ce este numărat și îl subordonează numărătorii" (p.156). Această lume cantitativă insuficientă propriei funcționări este cea mai bună dovadă a insuficienței unui mod predilect de a gândi și dovada faptului că *imaginativul poietic științific* nu poate fi superior metafizicii, gândirii integratoare. Știința eșuează în a avea o viziune integratoare asupra lumii atâta vreme cât nu există o înțelegere vectorială a lumii cunoașterii și nu există o dirijare spre scopuri care să servească umanitatea. Din această perspectivă, odată luată în considerare orice alunecare, cum este cea a ontologiei negative a lui Markus Gabriel, care readaptează realismul lui Ockham și îl reformulează în termenii unui „nou realism", care aplică prin simplificarea specifică „briciului lui Ockham (Occam)" în raport cu neregularitățile și excepțiile viului, incapabile a se plia pe explicațiile versiunilor simple ale interpretării cantitative, Mircea Arman propune lepădarea de formele nocive de negare a lumii, avertizând asupra posibilității ca metalumile să înlocuiască lumile posibile atâta vreme cât negarea duce la aneantizare. Soluția rămâne abandonarea secvențializării, fragmentării cunoașterii (și lumii) propuse de „gândirea calculatoare", reducerii ei la suma de elemente scalare, și întoarcerea la complexitatea înțelegerii vectoriale, în principal a sensului care poate salva lumea de la alienarea spre care o îndreaptă secvențierea. Soluția este metafizică, prin metafizică. „Metafizica are menirea de a aduna aceste cioburi ale conceptului de lume, om și uman și a le pune într-un sens care să-i dea unitate" (p.194). Viziunea integratoare, vectorială, este cea care poate salva umanitatea de teologia postumanului în zorii instaurării *imaginativului poietic postmuan*. Mircea Arman propune, așadar, raportarea la lume prin capacitatea naturală a omului de a (se) reflecta în/prin propria conștiință, prin metafizica în care prefixul semnifică o ordine de succesiune în procesul cunoașterii și nu una a ponderii sau valorii, a cantitativului, în care cei doi operatori proprii devin nu numai utili, ci absolut necesari în înțelegerea și cunoașterea prin recreare.

Note

1 Mircea Arman. (2022). *Eșecul gândirii calculatoare și reafirmarea metafizicii*. Cluj-Napoca: Editura Tribuna. 230p.

2 Mircea Arman. (2020). *Eseu asupra structurii imaginativului uman*. Cluj-Napoca: Editura Tribuna. 323p.

3 Mircea Arman. (2013). *Metafizica greacă*. București: Editura Academiei Române; Cluj-Napoca: Editura Tribuna. 519p.

4 „[...] prea puțini iau în serios și analizează rolul imens al sofisticii în *definirea gândirii europene*, a *imaginativului poietic rațional aprioric* al acesteia. Cine ar putea spune astăzi, în măsura în care este serios și de bună credință, că încă de la Thoma de Aquino încoace, și apoi cu deosebită pregnanță în ultimele două sau trei secole, gândirea de tip sofistic, care face casă bună cu *gândirea calculatoare așa cum a fost descrisă ea încă de Heidegger*, nu a câștigat lupta cu „filosofia serioasă?", notează Mircea Arman (p.62)

5 Mihai Nadin. (2022). *Cumpăna științei. Viitorul contează*. Traducere din limba engleză de Luana Stoica. București: Editura Spandugino. p.40. ■

showmustgoon

Cea a mai rămas din timp (III)

Oana Pughineanu

În minunata sa carte despre timp, *The order of time*, Carlo Rovelli se întreabă cum de putem să ne imaginăm ca existând fără spațiu sau materie, dar nu ne putem imagina fără timp? Chiar dacă timpul „dispare" în lumea mașinilor HFT sau în procesele care ne dereglează atenția, chiar dacă nu este de găsit la nivel cuantic și funcționează diferit la nivel cosmic, timpul rămâne pentru forma de viață care suntem „substanța" noastră. Călătorii în spațiul cosmic sau călătorii nocturni cu microbusul sau trenul prin România pot experimenta forma pură de timp. Pe parcursul acestor călătorii (îmi închipui că se aseamănă) poți distinge cu greu munți de negru unul de altul. Totuși, spre deosebire de călătoria cosmică, neoanele roșii superbet și becurile în plus din jurul bisericii îi readuc aminte călătorului că e încă viu, și chiar dacă momentan are o experiență de deprivare de simțuri, el străbate, totuși timpul, sau se străbate pe sine ca formă de viață cronofagă. Wiliam Shatner, actorul din primele serii Star Trek va rămâne în amintirea fanilor prin cel puțin două extravaganțe, una când și-a vândut piatra de la rinichi pe ebay pentru suma de 25.000 euro sau dolari, alta pentru că la o vârstă înaintată și-a luat zborul cu adevărat în cosmos, o experiență care s-a dovedit mult mai deprimantă decât zborul prin cosmosul de mușama din studiouri. La întoarcere a declarat: „My space trip felt like a funeral". Totul în jur părea negru și mort. Fără superbeturi, biserici și Radio Europa care să te trezească din comă. Fără scenariști care să imagineze sute de aventuri într-un univers populat cu extratereștri făcuți pe măsura omului și, desigur, cunoscători ai limbii engleze.

De fapt, toate lucrurile pe care noi le recunoaștem, tot ceea ce pentru noi se încadrează în ceea ce numim „viață" este atât de „viu" pentru că trece constant de la o formă joasă de entropie la una mai mare. Evenimentele, fie ele cosmice sau evenimentele minuscule ale vieții noastre nu fac decât să deschidă „ușa" pentru creșterea entropiei. După cum explică același Carlo Rovelli: „Întreaga istorie a universului constă în aceste opriri și săriri peste creșterea cosmică a entropiei. Nu este nici rapidă, nici uniformă, deoarece lucrurile rămân blocate în bazine de entropie scăzută (de exemplu un morman de lemne până ia foc, un nor de hidrogen...) până când ceva deschide ușa pentru un proces care îi va permite entropiei să crească. Creșterea entropiei, la rândul său, va deschide alte uși prin care entropia poate să crească din nou. [...] Nu este adevărat, așa după cum se spune uneori, că viața generează structuri ordonate într-un anume fel, sau care diminuează local entropia: viața este pur și simplu un proces care degradează și consumă energia scăzută a alimentelor; este un proces de dezordonare auto-structurat, nici mai mult nici mai puțin decât în restul universului". Universul, ne spune autorul, este asemenea unui pachet de cărți care se amestecă continuu, sau asemeni unui munte care se erodează cu încetinitorul. Iar timpul este doar felul în care ființele vii din această parte minusculă de univers interacționează cu câteva dintre variabilele lui. „Lucrurile în sine sunt doar evenimente care pentru o vreme sunt monotone."

Dar și această monotonie este doar felul în care noi ne percepem și percepem ceea ce ne înconjoară. Boltzmann a arătat că diferența dintre trecut și viitor este doar o consecință a felului nostru înceţoşat de a vedea. Când percepem o „ordine", vedem de fapt doar o minusculă parte din continuul amestec al cărților universului. Dacă cineva ar putea vedea toate detaliile microscopice ale lumii atunci „caracteristicile curgerii timpului" ar dispărea. La fel cum culorile sunt doar felul nostru de a percepe lungimile de unde ale luminii, și timpul pare să fie doar felul în care noi percepem evenimentele, trecerea către un grad ridicat de entropie. Singurul lucru care a rămas încă „în picioare" după descoperirile fizicii din ultimele două secole este că universul este o „rețea de evenimente" și dacă este să le privim la scară cuantică, descoperim că ele nu au nevoie de timp sau nu sunt ordonate pe o linie newtoniană a timpului, și nici pe liniile distorsionate ale timpului relativ einsteinian. Dar ceea ce pot ecuațiile fizicii sau mașinăriile este inaccesibil corpurilor noastre supuse ritmurilor de tot felul. Dacă timpul există sau nu viețile noastre continuă la fel, măsurând, așteptând, acționând în vederea unui viitor, chiar dacă acesta este populat de mai multe necunoscute decât vrem să recunoaștem. Timpul este scurta noastră demonstrație de echilibristică între înainte și după noi. ■

Luminescența caietului albastru

Ștefan Manasia

Plasat uneori între giganții romanului american, Paul Auster mi s-a părut – la fiecare tentativă de lectură – un mic impostor insinuat printre Updike, McCarthy și Roth. Are adepții, jurnaliștii și criticii săi, cărora li se adaugă fanii cinefili cîștigați, în timp, odată cu succesul filmelor *Smoke* și *Blue in the Face* – unde Auster e scenarist și/sau coregizor împreună cu Wayne Wang. La vremea lui, *Smoke* m-a fascinat și pe mine cu haloul de nostalgie și de basm al bunătății absolute plutind pe muzica unui Tom Waits at his best... Dar să citesc un roman de Paul Auster s-a dovedit, în cîteva rînduri, un act de masochism. Uneori am dat peste ediții necorectate, alteori peste o proză bătrînicioasă, observațională, de un umor căznit. Asta pe de o parte. Pe de alta, nici nu țin să mă înscriu printre balerinii culturali – cum le-ar spune Kundera – autohtoni care mi ți-l recomandă fie din snobism, fie dintr-o abia disimulată lene mentală sau mai știu eu ce. Așa se face că evit pe cît pot reîntîlnirea cu proza austeriană. Ca fapt divers, profesorul meu preferat din Literele clujene, Ion Vlad, m-a rugat odinioară să citesc Auster și să-i spun cîte parale face: el nu se mai încumeta să încerce un nou titlu tradus în românește, chiar dacă i-l recomandase un apropiat.

Iată însă că anul 2023 îmi aduce, printre cadouri, și *Noaptea oracolului* de Paul Auster, publicat în română în 2022, la Pandora M, în colecția Anansi contemporan. Și, dacă mă hotărăsc să îi dau o șansă, asta este mai mult pentru a verifica excelența traducătoarei Iulia Gorzo. Cititorii români nu-i vor putea mulțumi niciodată suficient Iuliei Gorzo pentru monumentele de limbă literară care sînt *Meridianul sîngelui*, al lui Cormac McCarthy, sau *Teatrul lui Sabath*, al lui Philip Roth. Așadar, avem în *Noaptea oracolului* un roman postmodern american din 2003, cu ambiții tehnice – roman în roman în roman, elemente de fantastic, sincronicitate, premoniții – previzibile și venite în trena unui Roth sarcastic și triumfal. Găsim și aici excesul de persoana întîi, autosatisfacția (auto)portretistică a scriitorului new-yorkez, nicicînd plictisit să numească (ființe/locuri/evenimente), ca și cînd asta i-ar da certificatul de mic dumnezeu al continentului nord-american. Poate nu Auster e ridicol aici, ci alter-egoul lui, Sidney Orr, romancier promițător și victima unor datorii catastrofale, urmare a spitalizării îndelungi. Sidney nu mai poate să scrie, se tîrăște pe străzile și prin cafenelele metropolei căutînd inspirația, conștient însă că e doar „o marfă expirată, o aglutinare de piese defecte și de șarade neurologice" (p.6). Soția lui blondă și minionă, graficiana Grace, suportă cu stoicism cheltuielile casei, recuperarea lui Sid – medicii nu-i mai dăduseră nici o șansă –, precum și adorația acestui soț infantil. Pe 18 septembrie 1982, din papetăria unui chinez, „Palatul de hîrtie", Sidney cumpără un caiet portughez, cartonat și elegant. Asemenea lucrurilor pe care ni le dorim instantaneu, ca o dragoste la prima vedere, produsul de papetărie lusitan repornește motoarele creativității în Sid, declanșînd, ca un demon evadat din prozele lui Lovecraft, slalomurile narative din *Palatul lunii*. Ajuns acasă, scrie în caietul acesta – în transă, de-adevăratelea, ca suprarealiștii lui Naum-Breton – începutul unui roman polițist, pornind de la ideea lui John Trause, falsul dar protectivul unchi al lui Grace (prieten de familie, o ținuse în poală în primele luni de viață, o ghidează în jungla new-yorkeză acum). John îi dăruise impulsul, ideea de a continua un fir narativ suspendat din *Șoimul maltez*, capodopera lui Dashiell Hammett. Cu piciorul beteag, captiv la etajul unui apartament de lux și zeu protector al tinerilor căsătoriți, John se oprise de o vreme din scris – lumea învinovățea pentru asta moartea unei soții superadorate. Se blocase și se baricadase în propria-i oază. În biroul lui John, Orr descoperă (neintenționat) un caiet albastru cartonat din același model și ia asta „ca pe o coincidență surprinzătoare, un pic de magie neagră" (45). E convins că John scrie, în discreție absolută, un nou roman. Motivul caietului albastru – cunoscut nouă dintr-un volum al lui Nicolae Balotă – ar trebui să aducă aici stranietatea: lusitanii sînt exotici pentru yankei, Sid scrie și, aplecat la birou, devine invizibil pentru soția întoarsă acasă, procurarea unui nou caiet (citește: neurostimulent) se dovedește imposibilă ș.a.m.d.

Continuînd creativ un roman de Dashiell Hammett, Sidney Orr declanșează, fără să vrea, o serie de evenimente. Fără să le poată controla. În interiorul romanului la care scrie, Nick, editor și soț care-și ia lumea-n cap, e plasat într-o capcană mortală, nemeritată – încuiat într-un buncăr antiatomic – și noi, odată cu autorul-personaj, l-am vrea evadat. Descoperind, acum, adevărate delicii ficționale, capcane metafizice și morale, Sidney Orr are acces la un nivel de inteligență superioară, borgesian. Caietul albastru începe cu schițarea unui roman polițist, iar ultima filă devine prima dintr-un „eseu" autobiografic unde relația cu Grace și falsul ei unchi, John Trause, e scanată minuțios: „Avem doi ani de aur. Sînt însurat cu femeia pe care o iubesc, iar Trause îmi devine prieten. Mă respectă ca scriitor, compania mea îi face plăcere, iar cînd sîntem toți trei împreună, nimic nu trădează vechea lui relație cu Grace. S-a transformat într-o figură paternă, adoratoare, iar dacă Grace devine pentru el o fiică imaginară, atunci eu sînt un fiu imaginar." (p.210) Suspectează Sid o relație (cvasi)incestuoasă, premaritală, între minunata lui Grace și John, vechi prieten al tatălui ei, acesta – un venerabil judecător. O relație care o face să acționeze straniu, bipolar, alternînd episoade de frenezie sexual/domestică și unele de fugă, de abandon efectiv al domiciliului conjugal. Enigma lui Grace devine – în prezența (psihoactivă) a caietului lusitan – ea însăși pretext romanesc. Speculațiile psihanalitice ale nefericitului îndrăgostit, ca și paginile scrise despre soțul fugit de-acasă, sînt cele mai bune lucruri scrise de Paul Auster în *Noaptea oracolului*, care, din nefericire, îți lasă, în cele din urmă, impresia unui roman-șantier, eventual bricolat din mai multe romane eșuate. Asta dacă nu cumva autorul newyorkez nu dă postmodernismului o accepțiune care nouă ne scapă.

La final, rămînem cu frumoasa, creativa traducere a Iuliei Gorzo, cu destule pagini bune, cu reflecțiile de moralist francez ale lui Sidney Orr. Din care notez cîteva ca să nu le uit: „Într-un scurt interval de treizeci și șase de ore, dintr-un apărător ipocrit al certitudinilor morale mă transformasem într-un soț abject, ros de vinovăție."(p.150) sau „Uneori știm unele lucruri dinainte să se întîmple, chiar dacă nu știm că știm. Am bîjbîit prin acele nouă zile din septembrie 1982 de parc-aș fi fost închis într-un nor." (p. 217)

Noaptea oracolului e o lectură potrivită de vacanță, un roman-puzzle, nostalgic și stimulativ, cine știe, cu sau fără un caiet albastru, pentru scriitorul ascuns în fiecare dintre noi. ■

Felix Aftene — *Apollo*, pictură, tehnică de autor, 100 x 200 cm

Nicolae Cabel

...***la marea vîrstei***, iată, ești pe plajă,
genunchii tăi re-ntineresc nisipul;
tăcerea, știu, e cea mai sfîntă vrajă,
uimirea însăși modelează-ți chipul;

femeie ești... și proră vieții mele,
pe pragu-acesta re-nviat de soare,
prisacă din livadă – fructe-stele,
să mă întreb: aeve de ești, oare?

și, totuși, coapsa-ți vie rîde-aici,
la piept astral – un pui de dor palpită,
pe frunte ai acum un licurici

și tronul lui – o magică pepită...
dar vîntul-rege, surîzînd perdant,
cu umbra ta, azi, fuge în... neant...

01.03.22

...migrez spre tine, iată, ne-ncetat,
frumoasă, știu, în fiece suflare,
ca fluture, de soare îmbăiat,
ce trece-apoi, cuminte, la culcare...

îl prinde somnul, vezi, pe fruntea ta –
capcană înzeită doar de vise,
cu nostalgii din timpul-peruzea,
de-un spiriduș de seară grav prezise;

uimirile se-ntrec într-un cabraj,
la tine să ajungă nestemate,
ivite din al dorului siaj,

scăldate-ntr-o trăire, astăzi, toate,
ce nostalgie încă se numește,
robită blînd de ***al iubirii clește***...

24.02.22

...de vrei să te cunoști, pe îndelete,
citește-ți chipul doar într-o oglindă,
cu forfota uimirilor cochete
ori spaimele, ce pot să te cuprindă,

cînd șaua o așază pe-al tău chip,
pe gluga ezitării – aspră vină –,
cînd ți-ai lăsat uimirea în nisip
și-o clipă te-ai temut chiar de lumină...

cîndva, tu, te-ai ascuns în ireal,
de harul sfînt ți-a fost odată frică,
și te-ai lăsat pe-un nestatornic val,

care coboară omul... și-l ridică...
dar te-a luat iubirea-n a sa veghe
pe-a mării soartă, ***pentru mii de leghe***...

28.02.22

...cocor eu sînt migrînd în mine însumi
spre-al stelelor izvor aerian,
ce și-a ales ca pradă numai plînsu-mi,
din veacu-acest, cu-alură de plăvan;

doar lebede scîncind, ca o femeie,
îmbrățișată cu fluid nectar,
cu pasul pe-a uimirilor alee,
fără a ști că frica-i un ghețar,

că suferința-i scoasă la mezat,
că rama e doar simplă mucava,
tabloul însuși – ideal furat,

că dorul meu e însăși tîmpla ta...
că noi ne sîntem doar o călăuză,
trecînd incet ***prin anotimp de spuză***...

27.02.22

...***noi,*** în ***iubire*** sîntem, Doamne, singuri;
al doilea-i tot cel ce în mine este...
din cer ne lași o picătură-n linguri
dintr-o licoare, ce-o numim poveste;

cînd se frămîntă suflete-mpreună,
le ceri obolul – fruct al vrerii tale,
să nu le-aducă viața doar furtună,
ci prunci-extaz și vise în pocale...

în zestrea lor tu ai lăsat și greieri
și seri de iarnă coapte-ntre gutui;
cu primăveri, tu, veacuri mai cutreieri

iar toamnele le dărui... nu știu cui...
atunci în zbor, cu patimă trupească,
chiar o comet' ar vrea să se-mpuiască...

02.03.20

...de ce nu mîngîi?... cineva așteaptă
solemn, cu-nfrigurare, neștiut...
s-a-ncolăcit acum, pe-a serii treaptă,
un vis mai vechi... l-ai modelat din lut,

i-ai garantat vigoare și iubire,
tristeții să-i încui al ei izvor,
s-aduni din largul clipei – dăruire
și-n fiece idee, alt cocor...

pe patul amintirii – tinerețea,
pe mica pernă – însuși viitorul,
cu-a inimii oglindă chiar blîndețea

și-al ei palpit, ce îl numim toți dorul...
acum, uimiți, noi am ajuns în larg
pe-o navă... ***cu lumina, drept catarg***...

26.02.22

...hotar ești tu, ce vîrsta-mi taie-n două:
în urmă-s fapte, ce s-au petrecut,
azi îmi aduci o zi, cu altă rouă
și-un sentiment ce îl credeam pierdut...

el e croit din simple chihlimbare,
fiind melancoliei estuar
la fluviul-timp; îl cred fără hotare,
deși mi-i pasul mai mărunt... și rar...

egretă, tu... azi strălucești matur,
pui echilibru-ntr-o iubire nouă,
dai vîrstei mele un regal contur,

și împărțim tăcerea, cînd nu plouă...
te-am întîlnit în ***vise, călătoare***,
robit și-acum de-o tainic-fermecare...

25.02.22

Felix Aftene — *Salvator Mundi*
pictură, tehnică de autor, 80 x 60 cm

...***un grai e-o lume***, cu idei sonore,
cuvintele-i sînt flaute, chiar ploi,
lasou pe mînji iviți din aurore
și-mbracă sentimentele din noi,

iar oameni-valuri îi adun' pe-un drum,
ce nație-i numită și popor,
să nu le fie soarta doar un fum
și nici speranța anonim fuior;

tot el – o frunză, floare chiar și spadă,
avînd silaba sfîntă drept tăiș,
memoriei să-i pună o obadă

cînd roata ei scrîșnește-n grohotiș...
apoi, chiar el, alături de-un caval
poartă iubirea... în veșmînt regal...

03.03.22

...poetul a-mbrăcat numai o soartă;
iubita i-a adus și alt destin...
pot ei aceeași pîine s-o împartă
și un surîs lîng' un pahar cu vin...

o clip' a lor e din etern furată,
uimire pură-i fiece cuvînt;
în vechi ulcior uitarea-i încuiată
cu țărmul ei arat numai de vînt...

magnetica iubire nu-i păcat;
ea-i sufletului vie primenire,
în noaptea ce cuminte i-a-mbăiat

prin legămînt... chiar mai presus de fire;
aripa lor, de-o taină dilatată,
din zbor nu se opri-va niciodată...

08.03.22

■

Calendarul lui Creangă

Mircea Moț

Aproape toate întâmplările din *Amintiri din copilărie* sunt fixate de autor în ceea ce Irina Nicolau numește calendarul creștin, „o construcție a bisericii, o listă de nume de sfinți și de sărbători organizată cronologic și o călăuză a posturilor de peste an. Calendarul creștin este suprasaturat. Nu numai că nu există o singură zi goală, dar sunt numeroase cazurile când, în aceeași zi, sunt consemnate mai multe sărbători. Unele nume sunt total obscure, le știu numai preoții. Cu fărâma lor de sfințenie luminează zilele ca niște licurici" (Irina Nicolau, *Ghidul sărbătorilor românești,* București, Humanitas, 1998, p. 19).

Sfântul din calendar proiectează uneori, probabil întâmplător, semnificații asupra evenimentului, dar de cele mai multe ori el nu are absolut nicio legătură cu acesta.

Există situații în care evenimentul nu este fixat în calendar. Părintele Ioan aduce la școală un scaun lung de lemn, ce va fi botezat Calul Bălan, într-o zi obișnuită: „Și ne pomenim întru una din zile că părintele vine la școală și ne aduce un scaun nou și lung". În „altă zi", același preot vine la școală însoțit de moș Fotea, cojocarul satului, care aduce un bici frumos împletit destinat pedepsirii școlarilor leneși.

Nică prinde pupăza și într-o *luni*, zi de târg, se duce să o vândă, fiind acuzat că spurcă iarmarocul cu un „cuc armenesc", iar într-o *marți* , „în ziua de lăsatul secului de postul Sân Petrului" neamurile se împacă la o masă plină de bunătăți.

În luna mai, aproape de Moși, bădița Vasile îl pune pe unul dintre elevi să verifice cunoștințele lui Nică. Urmează fuga de la școală și simbolica înmormântare a personajului la rădăcina unui păpușoi. Este limpede că nu există nicio legătură între moșii de vară, cu pomelnicul pentru cei adormiți, și fuga de la școală a leneșului Nică. Tot vara, tot în apropierea Moșilor, Nică se duce să fure cireșe de la mătușa Mărioara. Surprins, copilul sare din pom și fuge urmărit de mătușa pe care mirosul cânepii strivite o tulbură peste măsură: „Și nebuna de mătușa Mărioara, după mine...".

De sfântul Foca, vornicul satului scoate oamenii la dresului drumului, fiindcă, în drum spre mănăstiri, domnitorul ar trece prin Humulești. În realitate, totul e un pretext pentru a-l prinde pe bădița Vasile cu arcanul ca să fie trimis la oaste. Despre sfântul Foca se știe că a fost un mucenic din timpul împăratului Traian, mort pentru credința sa în urma torturii. De sfântul Foca oamenii nu au voie să aprindă focul. Conform tradiției, „dacă oamenii lucrează și nu respectă sărbătoarea, sfântului Foca va pedepsi câmpurile cu arșiță și grindină". Dimpotrivă, humulești se duc la lucru din respect pentru satul lor: „Într-una din zile, și chiar în ziua de Sfântul Foca, scoate vornicul din sat pe oameni la o clacă de dres drumul. Se zicea că are să treacă Vodă pe acolo spre mănăstiri. Și bădița Vasile n-are ce lucra? Hai și noi, măi băieți, să dăm ajutor la drum, să nu zică Vodă, când a trece pe aici, că satul nostru e mai leneș decât alte sate. Și ne luăm noi de la școală și ne ducem cu toții. Și care săpau cu cazmalele, care cărau cu tărăboanțele, care cu căruțele, care cu covețile, în sfârșit, lucrau oamenii cu tragere de inimă".

La Crăciun se taie porcul, eveniment ce nu-i poate scăpa naratorului, iar de sfântul Vasile copiii se duc la colindat, într-o atmosferă ce nu are nimic sacru: „Văzând eu că mi-am aprins paie-n cap cu asta, am șterpelit-o de-acasă numai cu beșica cea de porc, nu cumva să-mi ia tata ciubotele și să rămân de rușine înaintea tovarășilor. Și nu știu cum s-a întâmplat, că nici unul din tovarăși n-avea clopot. Talanca mea era acasă, dar mă puteam duce s-o iau? În sfârșit, facem noi ce facem și sclipuim de colè o coasă ruptă, de ici o cârceie de tânjală, mai un vătrar cu belciug, mai beșica cea de porc a mea, și, pe după toacă, ne pornim pe la case. Ș-o luăm noi de la popa Oșlobanu, tocmai din capul satului din sus, cu gând să umblăm tot satul... Când colo, popa tăia lemne la trunchi afară și, cum a văzut că ne așezăm la fereastră și ne pregătim de urat, a început a ne trage câteva nașteri îndesate și a zice:

– De-abia s-au culcat găinile, și voi ați început? Ia stați oleacă, blestemaților, să vă dau eu!".

Mai departe. Cu toate că nu avea permisiunea Smarandei, Nică se duce la scăldat „într-o zi" oarecare, dar, nu uită naratorul să precizeze, „pe-aproape de Sânt-Ilie". Cum era de așteptat, nici de data aceasta sfântul nu atribuie semnificații aparte evenimentului. Neștiind „când cade sărbătoarea lui", și „dornic să mai facă un chef sfântul îl întreabă pe Dumnezeu dacă nu i-a venit ziua. Mai este până la ziua ta, îi zice Dumnezeu. Și tot așa, până când ziua a trecut... De furie, sfântul Ilie începe ploile" (Ibidem, p. 53).

David Creangă, bunicul naratorului, vine la Hunulești „într-o duminică, prin cârneleagă" pentru a-i duce pe Nică și pe vărul său Dumitru la școala de la Broșteni. Pentru a scăpa de râia luată de la caprele Irinucăi, cei doi copii se scaldă în Bistrița, în apropierea unei alte sărbători: „Nu știu cum se întâmplă, că, aproape de Bunavestire, unde nu dă o căldură ca aceea, și se topește omătul, și curg pâraiele, și se umflă Bistrița din mal în mal, de cât pe ce să ia casa Irinucăi. Și noi, pe căldurile celea, ne ungeam cu leșie tulbure, ședeam afară la soare cu pielea goală, până se usca cenușa pe noi, și apoi ne băgam în Bistrița de ne scăldam. Așa ne învățase o babă să facem, ca să ne treacă de râie. Vă puteți închipui ce va să zică a te scălda în Bistrița, la Broșteni, de două ori pe zi, tocmai în postul cel mare! Și nici tu junghi, nici tu friguri, nici altă boală nu s-a lipit de noi, dar nici de râie n-am scăpat. Vorba ceea: Se ține ca râia de om".

În sfârșit, copilul este nevoit să-și părăsească satul pentru a merge la școala de la Socola într-o zi de sărbătoare: „Era dimineață, în ziua de Tăierea capului lui Ioan Botezătorul, când ieșeam din Humulești, și fetele și flăcăii, gătiți frumos, ca în zi de sărbătoare, foiau prin sat în toate părțile, cu bucuria zugrăvită pe fețe! Numai eu cu Zaharia, ghemuiți în căruța lui moș Luca, ne duceam surgun, dracului pomană, că mai bine n-oi putea zice". Comentând din perspectiva planului simbolic al narațiunii momentul plecării naratorului la Socola, Valeriu Cristea consideră că ziua de Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul sugerează despărțirea capului, a minții, de trupul desprins cu plăcerile vieții, în formularea regretatului critic, „o decapitare (numai capul, mintea eroului pleacă la Iași)".

Această „fixare" a întâmplărilor din copilărie nu trădează deloc intenția lui Creangă de a impune sacralitate evenimentului (până la urmă copilăria este o vârstă aurorală, cu accente mitice). Mai degrabă este vorba de intenția „autoriului" de a-l convinge pe acel „iubit cetitoriu" din *Prefața la poveștile mele* că tot ce spune este absolut real. Dar, ca un narator care se respectă și respectă în același timp condiția literaturii, Ion Creangă minte și o face cât se poate de frumos. Este greu de crezut că Ion creangă ar fi ținut un jurnal zilnic și ar fi scris *Amintirile* pe baza însemnărilor din acesta, după cum este la fel de greu de crezut că memoria a păstrat absolut toate zilele când s-au consumnat faptele. El scrie niște „amintiri din copilărie", ceea ce nu înseamnă că aceasta este, în detaliile sale, propria copilărie. Și din acest punct de vedere sunt de amintit cuvintele lui G. Călinescu: „*În Amintirile lui Creanga este simbolizat destinul oricărui copil: de a face bucuria și supărarea părinților și de a o lua și el pe-ncetul pe același drum pe care l-au luat și-l vor lua toți.* [...] Creangă povestește copilăria copilului universal. [...] În materie de emoții, cazul lui Creangă e mai simplu. Nu are de spus despre copilărie mai mult decât alții. Chiotul lui este însă mai plin, sonor ca o voce minunată distinsă într-o gloată, și se rezumă la: 'Și, Doamne, frumos era pe atunci...".

Într-o scrisoare trimisă lui Titu Maiorescu la 10 noiembrie 1876, Ion Creangă îl roagă pe critic să-i înapoieze „povestea *Moș Nichifor*", pentru a o da la tipar. Un scurt fragment din această epistolă reține atenția pentru condiția artei lui Creangă: „D-voastră cred că veți fi râs și de mine și de dânsa (de poveste, n.n.), și cu drept cuvânt: pentru că este o copilărie, scrisă de un om mai bătrân decât tânăr; da' bine, da' rău, D-zeu știe. Eu atâta știu numai, că am scris lung, pentru că n-am avut timp să scriu scurt. Dar ce am scris, și cum am scris, am scris..." (Ion Creangă, *Opere*, București, Editura Minerva, 1972, p. 470). Scrisul lung este în ultimă instanță triumful literaturii și al limbajului. Cred că trebuie amintită aici părerea despre Creangă a lui Benjamin Fondane în viziunea căruia humulesteanul „se manifestă" pur și simplu în spațiul și în realitatea limbajului, în care sculptează forme contând prin propria geometrie, ceea ce ține deja de o altă vârstă a literaturii. Pentru poetul *Privelиștilor*, Ion Creangă este „un artist – și un artist al cuvintelor – în același sens în care poate avea o semnificație arta lui Mallarmé".

■

Felix Aftene *Sclav* (2012)
acril pe pânză, 100 x 100 cm

Istoriile teatrului versatil

Claudiu Groza

Vrabia foto: Tudor Neacșu

Derulată *live* după două runde *online*, a 32-a ediție a Festivalului Național de Teatru (5-13 nov. 2022) mi-a dat senzația – din nou după mulți ani – unui eveniment vibrant, colocvial, bogat, opulent aproape (măcar prin sumedenia de evenimente conexe reprezentațiilor propriu-zise). S-au jucat spectacole, s-au ținut ateliere și conferințe, s-au vernisat expoziții, s-au lansat volume ca-n vremurile bune de demult. Atmosfera a fost vie și colorată, de comuniune, oarecum atipică breslei noastre cu personalități accentuate și spirite belicoase.

Ce cred că ar fi meritat păstrat din anii pandemici a fost secțiunea *online*, așteptată și gustată copios de spectatorii mai puțin privilegiați teatral din țară sau diaspora. Poate că la edițiile viitoare se va ține cont de acest orizont de așteptare.

Echipa de curatori ai FNT 2022 (Mihaela Michailov, Oana Cristea-Grigorescu și Călin Ciobotari) și-au configurat selecția sub titlul *Granițe fragile, istorii fluide,* integrând în program producții foarte diverse, toate marcate însă de o asumare artistică pregnantă (estetică, etică, politică, intim-auctorială) – firește, de calibre valorice la fel de diverse.

Nu mi se pare, precum unora din colegii mei, că discursurile de tip post-dramatic trebuie automat creditate ca realizări artistice, doar pentru că abordează un limbaj scenic altfel decât *mainstream* ori pentru că au o miză ideologică militantă, devenind astfel niște instrumente politice (în sensul cel mai larg al termenului). Chiar și asemenea producții pot fi ratate, uscate, sărace în expresivitate, trecând pe lângă privitor, fără să-i transmită nici o senzație, nici cerebrală, nici emoțională. Trebuie să fii un adevărat habotnic al genului ca să te entuziasmezi la asemenea creații.

Am avut de câteva ori senzația asta de asperitate și dogmatism vizionând în FNT mai multe spectacole în formule postdramatice (din interes sociologic în primul rând).

Millennial History, direcția artistică, jurnalism, cercetare, interviuri, concept & conținut: Andrea Voets; dramaturgia și regia: Catinca Drăgănescu (Resonate Productions, Olanda) a sondat impactul unor evenimente istorice asupra copilăriei/adolescenței unor tineri, prelucrând mărturii autobiografice. Momente precum asasinarea unui judecător italian anti-mafia, conflictul nord-irlandez, situația „decreteilor" români sau reunificarea Germaniei au fost evocate într-un soi de mix de confesiuni-dialog menite să-i unească empatic pe protagoniști. Din păcate, nu s-a depășit nivelul clișeic în conturarea acestui impact în existența eroilor, iar spectacolul a avut prea adesea alura unui program de *catehizare* eco-bio-pacifisto-limfatic contemporan. Nici un palpit, nici un conflict, nici o tensiune nu s-a simțit de-a lungul reprezentației. Totul părea filtrat de un ecran care ținea naratorii la distanță de adevărul vieții și al istoriei. Și-i ținea la distanță, din nefericire, și pe spectatori. Această asumare a unor realități pe care nu le-ai parcurs activ, ci pasiv, redându-le astfel ca învățate la școală, mi-a creat o acută senzație abrazivă... Un spectacol care abordează teme cu miză, dar într-o manieră lipsită de profunzime, neverosimilă la împărtășirea publică.

Nu mai puțin schematice și prea puțin convingătoare – știu că opinia mea va fi dezavuată vehement, dar să nu uităm că vorbim de acte artistice, nu de simple atitudini militante – mi-au părut cele două instalații performative produse de Teatrul Național Interfonic și Institutul Polonez din București, nu la nivelul transpunerii lor vizuale, neapărat, ci mai degrabă prin incapacitatea de a transmite efectele/ravagiile unei traume autentice. Vreau să fiu bine înțeles: o persoană care n-a suferit niciodată nici o traumă emoțională ori fizică, sau o persoană care a trecut prin experiențe mult mai urâte nu va prea rezona, din motive diverse, la o confesiune vindicativă, cerebrală și expusă oarecum ermetic pentru ascultător/privitor, așa cum reiese din cele două texte (*Notă de trecere* de Agata M. Scrzypek, respectiv *Actrițe. Adică, scuze că te ating* de Michał Telega).

Ambele instalații au fost însă articulate vizual într-o manieră care să permeabilizeze accesul textului către spectator. În *Actrițe...* Mihai Păcurar, care semnează regia și scenografia, a creat inspirat niște martori virtuali, cu fețe bio-robotice, care narează discursurile, pentru a le da anvergura generică; în *Notă de trecere,* Vlaicu Golcea (regia, muzica originală și sound designul) și Cristina Milea (instalația textilă) au creat un univers vizual și sonor care să dinamizeze și potențeze povestea. Două demersuri interesante ca abordări tematice și artistice, dar nu destul de puternic articulate dramaturgic, zic eu.

Câteva adieri de pledoarie distantă și uneori lozincardă există și în *Waste!* de Gianina Cărbunariu (Schauspiel Stuttgart, Germania), acesta însă un spectacol mult mai închegat și cărnos dramaturgic și artistic. Autoarea, care semnează și regia, abordează un subiect din seria celor pe care le-a mai înscenat de-a lungul carierei: folosirea deșeurilor importate din Occident drept combustibil pentru fabricile românești de ciment. Rezultatul este un fel de *feerie distopică,* plină de absurd, umor, sarcasm și savoare scenică. Redutabilii actori germani (Boris Burgstaller, Elias Krischke, Marco Massafra, Jannik Mühlenweg, Sebastian Röhrle, Christiane Roßbach) își schimbă personajele de la corporatiști mieroși sau demnitari provinciali soioși la animale care celebrează „ecologismul" zonei industriale, în care cresc păuni și peștii zburdă prin râuri. Decorul polivalent (o suprafață multifuncțională, ca un patinoar multicolor) și costumele zoologice, adeseori spectaculoase (Dorothee Curio), ca și muzica ilustrativă, dar nu tautologică (Emilian Gatsov, Louis Stiens), completează semantica unui spectacol reușit, puternic, bine calibrat regizoral, excelent interpretat, dar cu mici irizări stridente (secvența ambiguă cu ursul, de pildă, care forțează contingentul).

Un spectacol asumat politic dar subminat de un schematism dramaturgic supărător și deloc convingător a fost *Myth show. O istorie a neîncrederii* de Daniel Chirilă, în regia lui David Schwartz (Teatrul Tineretului, Piatra Neamț).

Simt nevoia să fac o precizare: cunosc și apreciez doctrina artistică pe care o exersează David Schwartz de mulți ani, cu sondări ale realității sociale dintr-o perspectivă politică anagajată, militantă. Doar că acest spectacol, din motive dramaturgice, aș spune, în primul rând, nu are pulsiune vitală, nu depășește nivelul discursiv plat, statistic, sec, descărnat, în pofida bunei intenții de a evoca mărturiile unei comunități (a fostei platforme industriale de la Săvinești) confruntate cu provocări majore în ultimele trei decenii. Și, iarăși, în pofida căznitei dinamici scenice (totul se desfășoară sub forma unui *show* public, fiecărei cifre corespunzându-i o poveste) care-i face pe cei doi actori (Loredana Grigoriu și Paul-Ovidiu Cosovanu) să transpire vârtos încercând să „ia" cu ei un public mai degrabă blazat și mefient din cauza aerului artificial al montării... Un spectacol care, din nefericire, nu reușește să fie *viu,* convingător, emoționant, autentic, ci doar reportericesc, contabilicesc, distant.

Viu, proaspăt, intens, amuzant până la hohot, emoționant până la lacrimi, provocând empatie de la început la final a fost în schimb *Vrabia*, scris și înscenat de Leta Popescu la Teatrul „Fani Tardini" din Galați.

Subiectul nu e prea diferit de cel din *Myth show*: e, practic, povestea de viață a unei familii oarecare dintr-un cartier gălățean în ultimele zeci de ani, cu destructurarea marelui combinat care domina existența comunității urbane, cu tribulațiile „capitaliste" post-revoluționare, cu transformările sociale, economice, de mentalitate, de influență micro-comunitară, cu corupție, sărăcie, precaritate, provincialism, speranță și temeri. Povestea vieții la bloc, narată, practic cvasi-biografic, de autoarea spectacolului, într-un registru extrem-personalizat, familial, micro-cosmic, dar nu lipsit de vibrația Istoriei.

Numeroșii protagoniști ai spectacolului (Oana Mogoș, Petronela Buda, Elena Ghinea, Cristina Uja-Neagu, Vlad Volf, Ionuț Moldoveanu, Vlad Ajder, Carmen Albu, Tamara Constantinescu, Svetlana Friptu, Florin Toma, Aureliu Bâtcă, Vlad Vasiliu, Oana Preda, Mihaela Lecca-Gorea, Ciprian Brașoveanu) joacă cu o poftă și o naturalețe care accentuează șarmul, umorul și emoția poveștii. „Triplarea" personajelor, pentru a evoca diverse vârste, dă și o notă elegiacă, nostalgică întâmplărilor.

Scenografia lui Bogdan Spătaru, alcătuită din blocuri masive de metal, capătă o neașteptată maleabilitate semantică, putând configura orice spațiu dramatic, doar prin sugestii și ecleraj, iar universul sonor configurat de Oana Hodade completează dinamica jocului.

De ce este *Vrabia* un spectacol mai reușit decât cele comentate mai devreme? De ce a avut un formidabil succes de public la FNT, pe când celelalte au avut o primire mai rezervată?

Simplu: pentru că nu folosește grafice, statistici, clișee, lozinci, pentru că nu povestește ceva învățat, ci ceva trăit. Pentru că duhnește de firesc, de viață reală, de experiențe în care ne putem oglindi fiecare dintre noi. Pentru că nu vrea să dea lecții și să împartă adevăruri, ci doar să ne spună o poveste. Cred că nu avem voie să negăm puterea poveștii în teatru, indiferent la ce formule artistice, estetice, etice sau politice recurgem în spectacolele noastre.

Cred că provocarea reală pentru un creator (de orice fel ar fi el) este nivelul experienței personale, capacitatea de auto-analiză, de retrospecție, introspecție și observație în jur, de acumulare, filtrare și catalizare a realității proxime, a realității înregistrate empiric, nu mediat. Altfel, totul e discurs. Și câte discursuri vi se par convingătoare? ■

Ofelia Huțul și „drumul căutării de sine”

Petru Bejan

Ofelia Huțul — *Inactivul amorf din Slănic* (2017), acril pe pânză, 100 x 100 cm

Absolventă a Universității Naționale de Arte „George Enescu” din Iași (1997), secția pictură (clasa Liviu Suhar), doctor în „estetică filosofică” la Universitatea „Al. I. Cuza” din același oraș (2012), Ofelia Huțul este prezență distinctă în peisajul artistic autohton. Numele acesteia este legat de conceperea și gestiunea multor proiecte artistice de anvergură, unele personale, altele colaborative, derulate în ultimii ani – atât la noi, cât și dincolo de frontierele țării. Energică, versatilă și voluntară, artista explorează dezinvolt registre eterogene de competență, în care se recunosc - funcție de natura evenimentelor și contextul participării –, dexteritățile pictorului, pragmatismul și fermitatea curatorului, tactul și discernământul criticului, acuitatea senzitivă a poetului, curiozitatea și uimirea simplului privitor. Sub masca mobilității și impetuozității de suprafață se ascunde în fapt o fire discretă, sensibilă și introvertită, dedicată întru totul artei. Pentru Ofelia Huțul, în cele peste cinci decenii de activitate neîntreruptă, arta a fost un *modus essendi*, un mod personal, inconfundabil, de a fi și de a comunica.

După *Calea suferinței* – o expoziție internațională curatoriată la Galeria de Artă „Dan Hatmanu”, având ca subiect istoria tragică a Pogromului și a Holocaustului, Ofelia Huțul inaugurează un nou proiect – *Calea vieții* –, unul personal, retrospectiv și confesiv în egală măsură. Filtrate pe criteriul relevanței în raport cu tema propusă, cele 33 de lucrări (între care și trei instalații) descriu în tușe metaforice episoadele decisive ale propriei vieți. Ce simbolizează, în fapt, „Calea vieții”? Linia care leagă începutul, originea, momentul inițial, de un punct terminus, proiectat în viitor, către un orizont indecis. Calea este, negreșit, drumul, intervalul, parcursul destinal oferit fiecăruia, cu elanuri netemperate, dar și momente de cumpănă, cu încercări și surprize, cu urcușuri abrupte și căderi intempestive. Scopul care motivează mersul sau deplasarea nu este același pentru fiecare. Filosoful crede că sensul vieții constă în obținerea fericirii. Pentru omul de știință, scopul poate fi livrarea de soluții menite a spori confortul, sănătatea și bunăstarea tuturor. Bunul creștin, la rându-i, speră ca la Judecata din urmă să-l cunoască pe Dumnezeu și, în felul acesta, să se bucure de mântuirea personală.

Lucrările Ofeliei Huțul sunt încercări de imitare sau de reconfigurare a acestei căi, în care Dumnezeu este Sensul sau referința absolută. „Nimic fără Dumnezeu” – pare să spună autoarea. Lumea zidită de om este în aria de influență a divinității. Există o lume a luminii, binelui și virtuții și, pe de altă parte, una a întunericului, răului și păcatului; avem o lume „aici”, dar și o alta, „dincolo”, proiectată ca un *topos* ideal. Fiind o ființă a intervalului, omul oscilează indecis între lumi, bucurându-se de privilegiul contemplării lor. Imaginarul ficțional și cel oniric sunt explorate nestingherit. În reprezentările cu amprentă cosmogonică, artista dispune acvaticul, terestrul și etericul în straturi suprapuse. Peștii, oamenii, florile, păsările, îngerii survolând înălțimi inundate de lumini orbitoare fac parte din miracolul creației divine.

„Calea” ilustrată de Ofelia Huțul nu este una triumfală, lipsită de obstacole sau de poticniri. Artista își descrie propriul drum ca labirintic, întortocheat, așa cum îl experimentează fiecare dintre noi. *Oglinda spartă* – una din lucrări – trimite la superstiția preschimbării norocului în ghinion, anticipând poate cursul nefast al unor întâmplări viitoare. *Dedublare* surprinde profilurile multiplicate ale aceluiași personaj, sugerând că există un fond esențial, o esență imuabilă în fiecare dintre noi; că, altfel spus, suntem noi înșine, aceiași, dar mereu alții, diferiți, în chiar dinamica propriei deveniri. Prioritar este drumul înainte și, eventual, urcușul, „înălțarea” spirituală.

În *Drumul căutării de sine* – titlul uneia din picturile expuse la „Salonul internațional de suprarealism” (Paris), sensul edificării personale este vădit interiorizat. Departe de a fi lipsită de dramatism, „căutarea de sine” presupune zbucium, încordare și efort. Gestica tensionată a personajelor amintește de Prometeu, dar și de Icar, figuri prototipale, simbolizând curajul, perseverența și sacrificiul pentru semeni. Una dintre instalațiile expuse de Ofelia Huțul reprezintă o „carte-obiect” care, atunci când se deschide, descoperă între coperte povești de viață pilduitoare, în care binele și răul, angelicul și demonicul se intersectează și întrepătrund.

Expoziția de la galeria ieșeană rezervă un loc central unei instalații *Autoportret,* în care autoarea se descrie cu subtilă ironie. Din capul personajului așezat pe soclu se desprind trei tije metalice, de care sunt agățați clopoței, mărgele și alte accesorii stridente, plasate aleatoriu. Nota barocă, voit caricaturală, amplifică impresiile de bufonerie și carnavalesc. Cum se vede pe sine Ofelia Huțul? Nu într-o reprezentare cosmetizată, care i-ar supralicita artificial calitățile, ci în una voit minimalizantă, asociată derizoriului – „cusur” disprețuit de oameni, însă mult mai pe placul lui Dumnezeu. Ceea ce primește de la divinitate (harul, talentul...), preschimbă și înmulțește cu asupra de măsură, oferind celorlalți, sub formă transfigurată, „darurile” propriei arte. Pentru Ofelia Huțul, „Calea vieții” este în fapt și „Calea artei”, dar și drumul lung, anevoios, mereu perfectibil, al „cunoașterii de sine”, pe care îl parcurge cu pasiune, exigență, implicare și altruism.

■

Urmare din pagina 36

Portret de artist: Felix Aftene

Felix Aftene

Felix Aftene *EpicDermic / The Studio* (2017), ulei pe pânză, 100 x 100 cm

strict, cu fermitate, intenționalitatea inițială. Și-a desăvârșit o amprentă stilistică de o unicitate incontestabilă. Simbolurile și semnele prin care-și transmite mesajele, la ora actuală, sunt considerate a fi un brand, volumetriile sale au sigiliul originalității, putându-se afirma, fără exagerare, că noul său concept privind formele tridimensionale au adus inovații sculpturii, i-au dezvoltat și alte fațete, încă neimaginate. Într-o bucurie a gestului creator care face ca orice efort să îl ducă la desăvârșire, a avut ideea fericită de a-și transpune elementele din universul creației sale figurative din pictură în sculptură, orchestrate aproape la fel, dar într-o viziune mai esențializată, în stilizări și sinteze elegante și rafinate. Maestrul „compozițiilor cu aripă" este în continuare un introspect și un căutător neobosit al altor și altor modalități de expresie plastică. Felix Aftene, nu numai că este un artist a cărui valoare este recunoscută în toată lumea, personalitatea lui detașându-se, cu pregnanță, dintre iluștrii răsfățați ai galeriilor prodigioase și, nu numai că și-a depășit maeștrii și propriile modele universale, dar el face parte din viața noastră spirituală, a tuturor celor care-i cunosc opera. Cu noblețe, ne provoacă la devenire spirituală, într-un dialog prin intermediul artei, destinat purificării sufletelor noastre.

Astfel, Felix Aftene preia din rezervele de spirit ale omenirii, le reconstruiește în manieră personală și ne dăruiește un univers superior încărcat de armonie, care să ne conducă la liniște sufletească. Cunoscător al sufletului omenesc, al angoaselor și abisurilor noastre interioare, făurește sinteze ale frumosului care provin din alte lumi, pe care noi să le privim cu mintea și cu inima, în apropierea cărora să ne putem înălța dincolo de sinele nostru interior. Trăirile acestea sunt de o atât de mare adâncime sufletească încât am putea spune că opera artistului reconfigurează noi reprezentări ale lumilor paralele. Oferind chip unor entități supraumane într-un proces de sublimare, cu o forță sugestivă extrem de convingătoare, ne plasează în spații neașteptate, pentru ca, în final, să ne provoace la meditații profunde. Arta sa are o energie intrinsecă pozitivă, recuperează surse de natură cosmică, epurate de vechiul hieratism, subscrie acea puritate ce transformă mentalul privitorilor și este purtătoare de mesaje simbolice. Astfel, se produce o întâlnire cu estetica filosofiei personale a artistului, în care se definesc sinteze armonioase, bine echilibrate și în care, printr-o febrilă sugestivitate, ne deslușește parametri de trăiri vitale structurate într-un program subliminal care se insinuează în conștiințe. Atât pentru atributele care-i conferă puterea și forța unor miracole, cât și pentru disponibilitatea spre sacralitate, în fața operelor lui Felix Aftene, publicul admirator este implicat în plenitudinea sa spirituală. Fără să-și priveze lucrările de perenitatea spiritualizată a materiei, conferă entităților pictate și celor sculptate contorsionări și gesturi expresiv tensionate, de o gestică pământeană, dar, în același timp, proprie și celei angelice, în așa manieră, încât vizează încântarea noastră, dorind ca noi, admiratorii operelor sale, să uităm de frământările propriilor conștiințe. Sunt cele mai emoționante structuri plastice vizibile în arealul artistic prezent, sunt sinteze ale unor simțăminte de puritate semantică nemaiîntâlnită, transpuse în configurații care se eternizează. După ce a ilustrat, atât de magic, și zborul și căderea, ce mai poate urma? Poate descătușarea subconștientului? Alte forme gestuale „nepământești"? Faptul că și-a expus operele, invitat de onoare fiind, în galeriile-sanctuare cele mai selecte ale artelor din Austria, Germania, Franța, Elveția, Republica Moldova ș.a.m.d., faptul că, în prezent, are o cotă impresionantă în licitații și printre colecționari... ei, bine, astea toate nu îi limitează ascensiunea ci, dimpotrivă, îl provoacă și mai mult la a-și înnobila creația cu noi expresii și valențe impresive, generate de ideile apărute din profunzimile minții și simțămintelor sale, inspirate din viața universală care să evoce tot ceea ce este și nu s-a spus încă. ■

Felix Aftene *Vestitor*
rășină și fibră de sticlă patinată, 90 x 50 x 35cm

sumar

semnal

Alexandru Sfârlea
Povestea cifrelor și ordinea umană 2

editorial

Mircea Arman
A murit D. R. Popescu – un „Stăpînitor de adevăr” 3

IN MEMORIAM D.R. POPESCU

Ștefan Damian
Dumitru Radu Popescu sau Autorul orchestră 4

Miron Scorobete
La cenaclu cu D.R. 4

Constantin Zărnescu
Un vizionar al cuvântului 5

Marian Sorin Rădulescu
Remember Dumitru Radu Popescu 6

Mihai Fulger
Mituri transfigurate în proză și film 7

Horia Bădescu
Noapte bună, mărite prinț! 8

filosofie

Viorel Igna
Exercițiile spirituale antice și „filosofia creștină” (I) 9

Vasile Zecheru
Homo Universalis (I) 11

A.I. Brumaru
Mesianism și vocație individuală 13

Isabela Vasiliu-Scraba
Dubla cenzurare a monografiei lui Mircea Vulcănescu despre Nae Ionescu 15

eseu

Nicolae Iuga
De la Războiul de Treizeci de Ani la un posibil război de treizeci de minute 18

Laura Poantă
Viața noastră digitală 19

Iulian Cătălui
Realismul magic latinoamerican și universal: perspective literare și filosofice (V) 20

Virgil Diaconu
Influențe literare în poezia lui Eminescu (III) 21

Christian Crăciun
Victimizarea gândirii 23

diagnoze

Andrei Marga
Umanitatea omului.
Benedict al XVI-lea in memoriam 24

istoria literară

Radu Bagdasar
Scriitorii moderni (III) 26

memoria literară

Constantin Cubleșan
Jocul fanteziei melancolice 27

cărți în actualitate

Adrian Lesenciuc
Gândirea vectorială și reîntoarcerea la metafizică 28

showmustgoon

Oana Pughineanu
Cea a mai rămas din timp (III) 29

cartea străină

Ștefan Manasia
Luminescența caietului albastru 30

poezie

Nicolae Cabel 31

însemnări din La Mancha

Mircea Moț
Calendarul lui Creangă 32

teatru

Claudiu Groza
Istoriile teatrului versatil 33

arte

Petru Bejan
Ofelia Huțul și „drumul căutării de sine” 34

plastica

Cfelia Huțul
Portret de artist: Felix Aftene 36

Tiparul executat de:
TIPOGRAFIA ARTA Cluj

plastica

Portret de artist: Felix Aftene

Ofelia Huțul

Felix Aftene — *Cronos 2* (2020), fibră de sticlă, 85 x 85 x 21cm

Felix Aftene este președintele filialei ieșene a Uniunii Artiștilor Plastici din România și artist vizual postmodernist, cu o notă singulară în arta contemporană actuală. Deopotrivă, este: pictor, sculptor, făuritor de opere în tehnici mixte, așadar se poate defini ca fiind un artist complet, care, într-o proteică reinventare, prin vocație și exigență maximă în aflarea unor soluții plastice absolut originale, a atins sublimul. Este licențiat al Academiei de Arte „George Enescu”, Facultatea de Arte Plastice Decorative și Design (1990-1996), secția Artă Murală și Monumentală (a absolvit ca șef de promoție la clasa maestrului Dimitrie Gavrilean). Pe fondul împlinirilor survenite în pictură și-a dorit cu ardoare să se redescopere, propriile rigori și exigențe determinându-l să-și lărgească orizontul creativității. Fără a renunța la pictură, a pornit, deliberat și pe calea tridimensionalității.

Operele artistului vizionar, din sferele sculpturii și ale picturii, adevărate capodopere ale unui univers figurativ spiritualizat – atât în concepție cât și în realizare, fac obiectul unui demers unic în arta vremurilor noastre. Originală este și modalitatea prin care le pune în relație cu spațiile cărora le sunt destinate, căci analizează cu minuțiozitate tot ceea ce este legat de arta sa, atent să-și pună în practică

Continuarea în pagina 35

ABONAMENTE
Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române, sau prin expedierea sumelor: 55,8 lei – trimestru, 111,6 lei – semestru, 223,2 lei – un an, prin mandat poștal pe adresa redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1). Pentru abonamente în străinătate, prețul unui abonament pe un cu o singură expediere pe lună este de 402 lei.